ИСКУССТВО КИНО 9/10

№9/10 **2021** www.kinoart.ru

КАННЫ-2021_**5–110**
РАЗГОВОР С АПИЧАТПОНГОМ ВИРАСЕТАКУНОМ_**60**
ВИДЕОАРТ / ИНТЕРМЕДИА_**113–208**

Пол Верхувен против цензуры_64

ИК90

цифровая реставрация проведена
на киностудии «Ленфильм»
по заказу Госфильмофонда России

в повторном
прокате
с 18 ноября

0+

долгая счастливая жизнь

ИК

Яндекс Кью

ИК90

Этот номер укреплен на трех китах: критическом, исследовательском, историческом.

Каннский фестиваль представлен в подробных рецензиях, причем не только на фильмы официального конкурса. Тут персональный метод авторского анализа интересен не менее, чем сами фильмы. А если сказать снисходительно – чем иные из тех, которые мы все-таки выбрали для размышлений.

Вторая часть номера – поистине энциклопедия подходов, персоналий, ракурсов осмысления видеоарта и интермедийных опусов. Все, кто хотел узнать об этой проблематике, об этом широком поле экспериментов, но не знал, где почитать, теперь имеют такую возможность. Тексты экспертов проведут вас сквозь историю и актуальную практику видеоартистов, познакомят с наиболее странными и обсуждаемыми российскими и зарубежными художниками. Этот блок материалов – фактически книжка в книге, и мы уверены в энтузиазме тех читателей, которые интересуются не только видеоартом, но и его диалогами с кино.

Последнее собрание материалов – рефлексия о бондиане, ее метаморфозах, актерах, месседжах на протяжении десятилетий вплоть до премьеры 2021 года.

На первой странице обложки: постер к фильму «Бенедетта» («Искушение»), режиссер Пол Верхувен
© 2020 SBS Productions - Pathé Films - France 2 Cinéma - France 3 Cinéma

На четвертой странице обложки: кадр из фильма «Не время умирать», режиссер Кэри Дзёдзи Фукунага
© 2021 DANJAQ, LLC AND MGM. ALL RIGHTS RESERVED

РЕПЕРТУАР. КАННЫ

5 АНДРЕЙ КАРТАШОВ
ПЕРЕСТАНЬТЕ НА МЕНЯ СМОТРЕТЬ
«Аннетт», режиссер Леос Каракс

11 ЛЕВ ГАНКИН
(НЕ)ВСЕРЬЕЗ
Sparks в кино

16 АННА СТРЕЛЬЧУК
ТЕЛО КАК РЕВОЛЮЦИЯ
«Титан», режиссер Жюлия Дюкурно

22 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
В РОЛЯХ
«Веди мою машину», режиссер Рюсукэ Хамагути

29 РЮСУКЭ ХАМАГУТИ:
«ЖИЗНЬ — ЭТО НЕПРЕДНАМЕРЕННЫЙ СУИЦИД»
Беседу ведет Зинаида Пронченко

32 НИНА ЦЫРКУН
НЫРНУТЬ В АНАБИОЗ
«Петровы в гриппе», режиссер Кирилл Серебренников

37 ЕЛЕНА ПЛАХОВА
ПОТЕМКИ ФИНСКОЙ ДУШИ
«Купе № 6», режиссер Юхо Куосманен

41 ЗИНАИДА ПРОНЧЕНКО
СОМНЕНИЕ
«Герой», режиссер Асгар Фархади

45 ИГОРЬ СУКМАНОВ
ВОПИЮЩИЙ В ПУСТЫНЕ
«Колено Ахед», режиссер Надав Лапид

52 АНТОН ДОЛИН
КОНКРЕТНАЯ МУЗЫКА
«Память», режиссер Апичатпонг Вирасетакун

60 АПИЧАТПОНГ ВИРАСЕТАКУН:
«КОГДА НА МОИХ ФИЛЬМАХ СПЯТ, Я ПРИНИМАЮ ЭТО КАК КОМПЛИМЕНТ»
Беседу ведет Антон Долин

64 ЛАРИСА МАЛЮКОВА
ПОЭМА ЭКСТАЗА
«Бенедетта» («Искушение»), режиссер Пол Верхувен

70 АНДРЕЙ ПЛАХОВ
БЕЗ БОЛИ
«Все прошло хорошо», режиссер Франсуа Озон

74 ЗИНАИДА ПРОНЧЕНКО
МАДАМ ГЕКСОГЕН
«Франция» («Суперзвезда»), режиссер Брюно Дюмон

78 ИЛЬДИКО ЭНЬЕДИ
ШКАТУЛКА ПАНДОРЫ
«История моей жены», режиссер Ильдико Эньеди

Беседу ведет Антон Доли

85 ЕГОР БЕЛИКОВ
ПАМЯТНИК ПАМЯТНИКУ
«Французский вестник. Приложение к газете “Либерти. Канзас Ивнинг сан”», режиссер Уэс Андерсон

91 ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
АВТОНОМИЯ
«Разжимая кулаки», режиссер Кира Коваленко

95 МАКСИМ СЕЛЕЗНЁВ
ПОСЛЕ КИНЕМАТОГРАФА
«После Янга», режиссер Когонада

101 АНЖЕЛИКА АРТЮХ
ЯЗЫК ТЕЛА
«Ольга», режиссер Эли Грапп

105 ЕЛЕНА СТИШОВА
ПРОТОСЮЖЕТ
«Дело», режиссер Алексей Герман-мл.

РАЗБОРЫ. ВИДЕОАРТ

113 АЛЕКСАНДРА ПЕРШЕЕВА
ИСКУССТВО ОБХОДНОГО МАНЕВРА
Что такое видеоарт?

124 МАША ДАНЦИС
СНИМАЙ СЕБЯ!
Феминистское видеоискусство

133 ДМИТРИЙ ФРОЛОВ
КАЛЕЙДОСКОПИЧЕСКОЕ ВИ́ДЕНИЕ В МИРЕ ГРЁЗ
Иммерсивное кино, видеоарт и гиперреальность

142 ТАТЬЯНА ФАДЕЕВА
МЕДИААРТ: ВЕКТОР НА РАСШИРЕНИЕ
Экспансия чувств – энактивное кино, модификации тела, VR

150 МАКСИМ СЕЛЕЗНЁВ
РАСПОЗНАВАНИЕ ОБРАЗОВ
Методы видеоарта в контексте криминалистических расследований

160 АННА КРАСНОСЛОБОДЦЕВА
И МОЙ СУРОК
Российский видеоарт в ожидании реальности

168 МАКСИМ СЕЛЕЗНЁВ – ОЛЬГА ШИШКО – ДМИТРИЙ МАМУЛИЯ
«ДОЛГОЕ БЫВАЕТ ВРЕМЯ»
Между видеоартом и «медленным кино»

РАЗБОРЫ. ИНТЕРМЕДИА

181 ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
INTERMEDIA

183 ИННА КУШНАРЕВА
ПРОХОДНОЙ ДВОР
«Всю ночь», режиссер Шанталь Акерман

187 ЕВГЕНИЯ СУСЛОВА
ГРАВИТАЦИЯ СМЕРТИ
Михаил Максимов: кросс-медиальное искусство

194 ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
АВАНГАРД 2.0
«Узор», проект Анны Цирлиной

201 ПАВЕЛ АРСЕНЬЕВ
СОФТ — ЭТО НОВОЕ МЕДИА
Лев Манович: «Теории софт-культуры»

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ. АГЕНТ 007

211 АНТОН ФОМОЧКИН
ДЖЕЙМС БОНД. ПОРТРЕТ В ШЕСТИ ЛИЦАХ

231 ОЛЬГА БРИЛЕВА, АРСЕНИЙ БРИЛЕВ
САМЫЙ СКУЧНЫЙ КИНОШПИОН

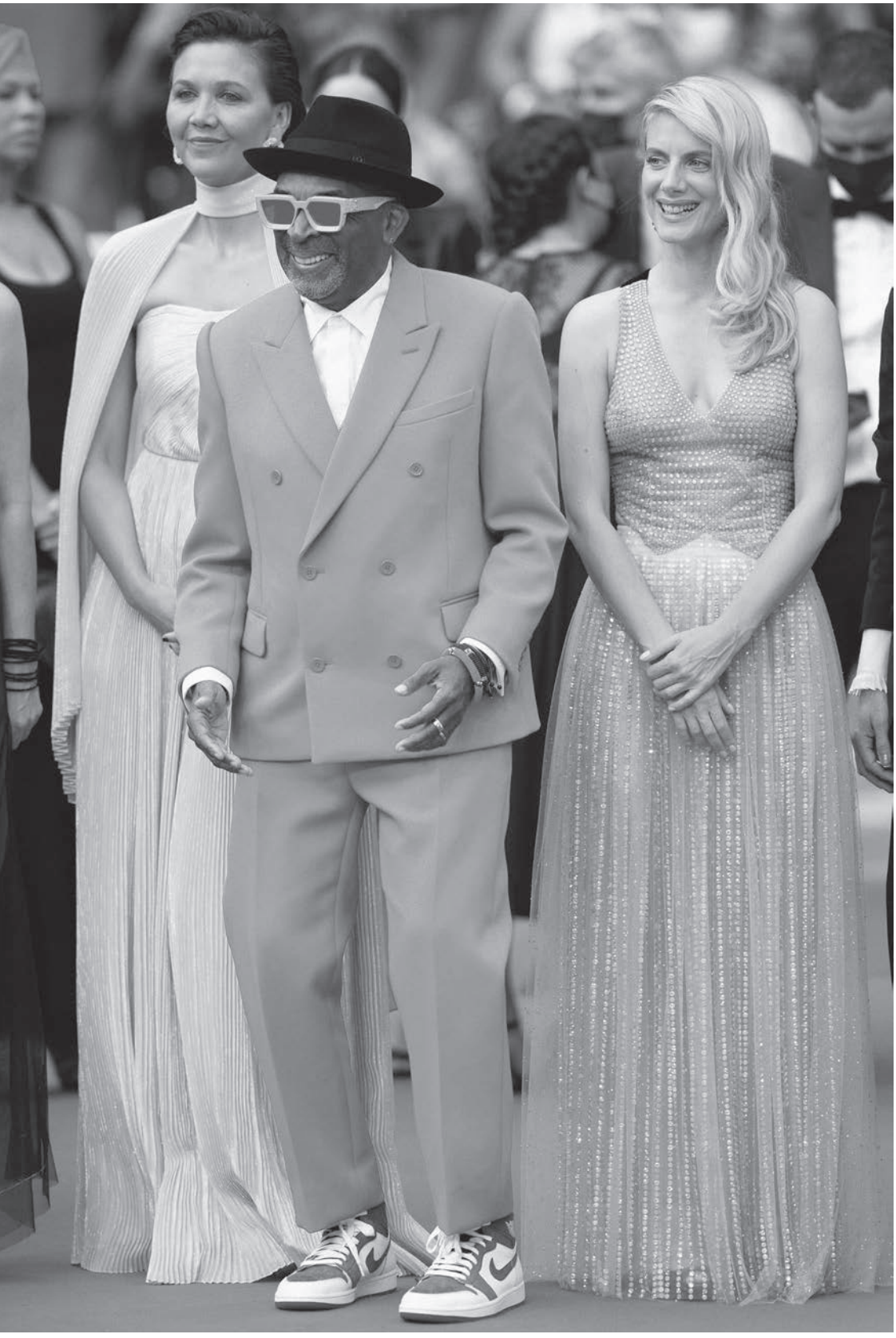
240 ПЕТР КАРЦЕВ
РОЗА ЕСТЬ РОЗА
От автора к герою бондианы

252 АННА ЗАКРЕВСКАЯ
ГАРРИ ПАЛМЕР И ДАРЫ СМЕРТИ
Гарри Палмер как антипод Джеймса Бонда

257 АННА ФИЛИППОВА
ДЕВОЧКА-ВОЗДУХ
Билли Айлиш: триумф гения над законами индустрии

262 НИНА ЦЫРКУН
ПОРОГ ОТСЕЧЕНИЯ
«Не время умирать», режиссер Кэри Дзёдзи Фукунага

270 SUMMARY



Андрей Карташов

ПЕРЕСТАНЬТЕ НА МЕНЯ СМОТРЕТЬ

FESTIVAL DE CANNES

«Аннетт»
Annette
Авторы сценария Рон Маэл, Расселл Маэл
Режиссер Леос Каракс
Оператор Каролин Шампетье
Композиторы Рон Маэл, Расселл Маэл
Художник Флориан Сансон
В ролях: Адам Драйвер, Марион Котийяр, Саймон Хелберг, Девин Макдауэлл, Анжель, Кико Мидзухара, Натали Джексон Мендоса, Наталия Лафуркад, Синай Бавурхе, Франциска Громанн и другие
arte France Cinéma, ARTE LLC, Barnstormer Productions, BE TV, Canal+, CG Cinéma, Cinéaxe, Cinémage 14, Cofinova 16, Detailfilm, Eurimages, Euro Space, Film- und Medienstiftung NRW, Filmförderungsanstalt (FFA), Garidi Films, Grupo Aeroportuario del Sureste (ASUR), Indéfilms 8, Japanese Agency for Cultural Affairs, Kinology, La Direction de L'Audiovisual de Communaute Francaise de Belgique, Le Tax Shelter du Gouvernement Fédéral de Belgique, LVT Inc. (New York), Palatine Etoile 17, Piano, Proximus, Sacem, SCOPE Invest, Scope Pictures, Screen Flanders, SG Image 2018, SofiTVciné 7, Talipot Studio, Théo Films, Tribus P Film, UGC, VOO, Wallimages, Wrong Men North, ZDF/Arte
Франция – Бельгия – Германия – США – Япония – Мексика – Швейцария
2020

Когда ассоциация кинокритиков Лос-Анджелеса присудила «Святым моторам» (Holy Motors) Леоса Каракса приз в номинации «Лучший фильм на иностранном языке», режиссер в качестве благодарственной речи отправил им такое послание:

«Здравствуйте, я Леос Каракс, режиссер фильмов на иностранном языке. Я снимал фильмы на иностранном языке всю жизнь. Фильмы на иностранном языке

←
Канны-2021. Председатель жюри Спайк Ли с членами жюри Мэгги Джилленхол и Мелани Лоран

делают во всем мире, кроме Америки, разумеется. В Америке делают только фильмы на неиностранном. Естественно, фильмы на иностранном языке снимать трудно, потому что приходится изобретать иностранный язык, а не пользоваться обычным. Но правда состоит в том, что кино – это иностранный язык, созданный для тех, кто желает путешествия на ту сторону жизни. Доброй ночи».

Восемь лет спустя в Каннах показали «Аннетт» – первый фильм Каракса на «неиностранном» языке.

Спесивая ревность к глобальному статусу американской культуры и английского языка, традиционная для галльского характера и отчетливо звучащая в обращении к калифорнийским критикам, казалась вполне естественной для Каракса – одного из самых французских режиссеров Франции. Все предыдущие работы постановщика, за исключением короткометражного токийского дивертисмента «Дерьмо», были парижскими фильмами; «Любовники с Нового Моста» и «Святые моторы» – из числа самых ярких образов французской столицы в ее обширной фильмографии. И вместе с тем Каракс генетически принадлежит и к Новому Свету тоже. Сын француза и американки, английский он считает своим вторым родным языком и, как многие парижские интеллектуалы, всегда восхищался Голливудом. Постоянного актера Дени Лавана, игравшего в ранней «трилогии Алекса» и «Святых моторах», он сравнивал с Чаплином и Лоном Чейни, «Дурную кровь» устроил по образцу гангстерского фильма, но в «Аннетт» впервые заходит на территорию Голливуда непосредственно: действие картины происходит в Лос-Анджелесе, а сделана она в классическом американском жанре мюзикла.

Всегда ирреальный Париж Каракса в «Святых моторах» окончательно превратился в город-призрак. Калифорния в «Аннетт» выглядит еще более условной и фантастической. Первый кадр фильма – установочный план здания музыкальной студии – будто бы материализуется на экране из цифровых помех. В прологе братья Маэл из группы Sparks, трио главных актеров и бэк-вокалисты (при молчаливой поддержке самого Каракса с дочерью Настей) исполняют вступительную песню May We Start на реальных улицах Лос-Анджелеса среди пешеходов и автомобилей, но в основном действии город представлен только угрюмыми фасадами зданий, проступающими из пустоты и вечной ночи. Пространство выглядит театральной декорацией, что Каракс и оператор Каролин Шампетье не скрывают, а, напротив, подчеркивают эффектными ракурсами и мизансценами. Во-первых, потому что это мюзикл, где степень условности всегда выше. Во-вторых, потому что Лос-Анджелес – это, как известно, и есть декорация. В классических мюзиклах студии MGM Европу снимали в Калифорнии, так почему же не снять Калифорнию в Европе? Производственная необходимость (для съемок в США Караксу не хватило бюджета) превращается в жест: это не мы иностранцы, а вы; вы придумали свою голливудскую Европу, а мы придумали свою европейскую Америку.

«Аннетт», режиссер Леос Каракс

Соотношение реальности и сценической условности – центральная тема «Аннетт». Оба главных героя – артисты: Генри Макгенри (Адам Драйвер) выступает с мрачным хулиганским стендапом, Анн Дефрану (Марион Котийяр) исполняет неизменно трагические оперные партии. Генри играет агрессора, Анн играет жертву в идиллическом первом акте картины, изображающем расцвет их любовного чувства, но вспышка влюбленности проходит, и вот артистические амплуа проступают в отношениях самих персонажей. Женившись на Анн, Генри действительно превращается в агрессора, а его возлюбленная – в жертву. Много раз умиравшая на подмостках Анн гибнет в совершенно оперной сцене морского шторма. Когда герой Драйвера дает показания о том, что случилось, полицейские проницательно расспрашивают его о скандальном выступлении, которое мы видели чуть ранее: в очередном монологе он рассказывал, как якобы убил жену, защекотав ее до смерти. Генри отметает подозрения: все знают, что я провоцирую публику, неужели вы не понимаете разницу между сценическим образом и реальным человеком?

Полицейских ответ удовлетворяет, но в мире «Аннетт» эта разница очень зыбкая и становится такой еще до начала трагических перипетий. В своих отношениях Анн и Генри изначально разыгрывают хрестоматийный мелодраматический дуэт – хулиган влюбился в барышню, красавица влюбилась в чудовище, а точнее, в Обезьяну бога (под этим прозвищем Генри Макгенри дает свои выступления). Лучшие стендаперы всегда говорят о себе, сочетая шутку с исповедью и смешивая их до степени неразличения. По такому принципу работает в «Аннетт» и сам Каракс. Комическое в его фильмах появилось с возрастом: в «трилогии Алекса» и в «Поле Икс» всё на разрыв аорты и, кажется, вообще нет шуток, а вот в «Святых моторах» есть и ирония, и пара юмористических

«Аннетт»

сценок, не говоря уже о панк-буффонаде короткометражки «Дерьмо». «Аннетт» – трагедия, но одновременно довольно смешное кино, и этим парадоксальным качеством фильм в большой степени обязан авторам либретто и музыки Рону и Расселлу Маэлам. Режиссер, не снимающий несерьезных фильмов, взял в союзники музыкантов, которые за несколько десятилетий карьеры едва ли записали хоть одну вполне серьезную песню. Sparks играли и глэм, и диско, и барокко-поп, но неизменным оставалось то, что и в их самые напряженные и задумчивые мелодии обязательно вставлены музыкальные шутки; что касается текстов, то даже в тех композициях группы, где поется про любовь, чувства лирического героя описаны при помощи каламбуров и ёрнических метафор. Коронный прием: под патетические аккорды старшего брата Рона младший брат Расселл поет какую-нибудь насмешливую чепуху – от знаменитого хита 1970-х This Town Ain't Big Enough for the Both of Us до последнего на сегодня студийного альбома A Steady Drip, Drip, Drip, который заканчивается торжественной композицией с хором под названием Please Don't Fuck Up My World («Пожалуйста, не засри мой мир»).

В «Аннетт» очень много такого стёба. Партитура написана в соответствии с законами мюзикла, где патетика традиционно приветствуется, но Маэлы – и вместе с ними Каракс – все время иронически обыгрывают конвенции жанра. Во всех рецензиях на картину упоминается сцена, где Генри и Анн поют прямо во время того, как он делает ей куннилингус, но она, сцена, интересна не только скабрезностью шутки. Для Каракса это игра с условностью: если уж в мюзикле всегда поют, то пускай поют во время секса, родов и в туалете. Далее: как справедливо пишет Максим Карпицкий в журнале Cineticle, в классическом мюзикле пение дуэтом замещает секс в качестве его условного знака, и режиссер здесь этот прием, хм, обнажает. Ну а кроме того, такой же

«Аннетт»

игрой с жанром является и сама песня. Текст этого номера нарочито буквален – Драйвер и Котийяр в основном просто повторяют строчку «Мы так сильно любим друг друга» – хотя задача мюзикла вроде бы и состоит в том, чтобы описать то же самое на языке образов, ведь сильным чувствам полагаются сильные метафоры. (К тому же, это, вероятно, единственная песня о любви в истории мюзиклов, где использовано слово «контринтуитивно».)

С точки зрения изображения мюзикл – самый пышный и цветастый из всех голливудских жанров – для Каракса вполне органичен. В 1980-е французские журналисты относили режиссера к так называемому cinéma du look – довольно искусственному объединению авторов, для которых общей была только склонность к визуальным изыскам. Ей режиссер не изменил: в «Аннетт» много эффектных кадров, начиная уже со снятого одним сложным кадром пролога на улице (другой техничный кадр: «друг-дирижер» Генри произносит монолог, одновременно управляя оркестром, камера вращается вокруг него, меняя скорость и постепенно приближаясь к герою Саймона Хелберга единым точно рассчитанным движением). Во времена cinéma du look Каракс любил красный цвет; «Аннетт» вслед за «Святыми моторами» решена в холодных темно-зеленых тонах – на место витальности пришла меланхолия. «Аннетт» не только самый смешной фильм Каракса, но и самый печальный.

Продолжая французскую традицию авторского кино, режиссер снимает о себе самом даже в фильмах по чужим сюжетам, как в «Поле Икс» по роману Мелвилла или в «Аннетт», чью фабулу сочинили Sparks и затем дорабатывали при участии Каракса. Маргинал Алекс, альтер эго автора в его ранних фильмах, в исполнении Дени Лавана тоже походил на обезьяну, особенно рядом с Мирей Перье и Жюльет Бинош; тоже влюблялся насмерть, тоже мог быть жесток. Но паяц Генри

Макгенри – настоящее чудовище, наследник трагических антигероев Шекспира, который сам уничтожает все, что любит. Его эгоцентризм становится причиной конфликта в семье (Генри, чья карьера идет под откос, завидует успеху жены) и в конечном счете гибели Анн. Из того же эгоцентризма он эксплуатирует уникальный дар их дочери Аннетт, в которую после смерти матери вселяется ее голос; игрушка в отношениях между взрослыми, в фильме Аннетт изображена деревянной куклой на шарнирах. Из ревности он убивает «друга-дирижера» – аккомпаниатора, с которым у Анн был роман и который может быть настоящим отцом ребенка.

Появление в прологе дочери Каракса Насти и посвящение ей в финальных титрах не оставляют сомнений: для самого режиссера этот фильм – попытка справиться с гибелью Екатерины Голубевой, матери Насти, его возлюбленной, сыгравшей главную женскую роль в «Поле Икс». По ходу действия Адам Драйвер постепенно превращается в Каракса – обрастает усами и бородкой, надевает шляпу, а в финале образ завершает короткая стрижка. Это, конечно, очень нескромно, но позиция Каракса не нарциссическая – его душевный эксгибиционизм самоуничижителен, как выступления Обезьяны бога. Презирающий свою публику Генри на самом деле не может без нее жить и знает об этом. В последней сцене «Аннетт», оставшись один в тюремной камере, Генри направляет взгляд в объектив и обращается то ли к преследующему его мстительному призраку жены, то ли к нам, зрителям: «Перестаньте на меня смотреть».

Что, если не кино, подходит для того, чтобы общаться с призраками прошлого? Жак Деррида, придумавший термин «хонтология» («призракология»), говорил, что любые медиа, а кино в особенности, производят фантомов, превращая людей (например, заснятых на камеру) в бесплотные следы их же самих. Интерес Каракса к хонтологическим свойствам технологии впервые обнаружился в «Святых моторах» – картине о кино как таковом, первом цифровом фильме Каракса, в начало которого он вмонтировал хронофотографии Этьен-Жюля Маре, самые ранние в истории движущиеся изображения. Аналогичным образом «Аннетт» начинается с фрагмента старейшей звукозаписи, сделанной во Франции в 1860 году. Строчки из народной колыбельной звучат жутко: из невообразимо далекого прошлого до нас доносится глухой, еле различимый голос давно умершего человека.

Гордец Алекс из трилогии не мог бы вообразить свою гибель – и потому погибал; Генри Макгенри знает, что смертен, – и потому живет. Каракс тоже теперь уже знает, что мир продолжится и без него, что от него останутся только призрачные картинки. Кажется, он с этим смирился.

«Аннетт» – фильм человека, который посмотрел в бездну и остался жив. Вместе с ним и мы смогли заглянуть в нее краешком глаза. Путешествие на ту сторону жизни подошло к концу.

Доброй ночи. ◆

Лев Ганкин

(НЕ)ВСЕРЬЕЗ

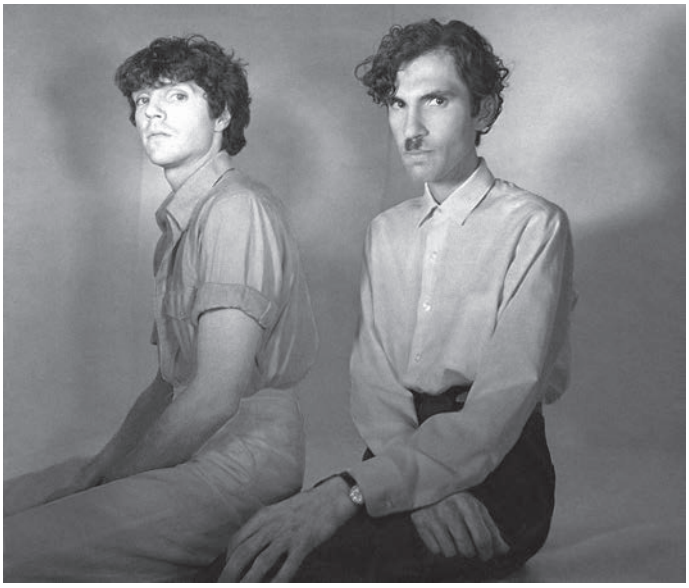
Sparks в кино

FESTIVAL DE CANNES

«Ну что, начнем?» – затянувшись сигаретой, говорит Леос Каракс в первых кадрах фильма «Аннетт». Перед ним микшерный пульт, за стеклом – группа Sparks: братья Рон и Расселл Маэлы и их аккомпанирующий состав. Старший, Рон, как обычно, с идеально прямой спиной (и известными тонкими усиками над верхней губой) без лишних слов запускает в ответ свое характерное стаккато по фортепианным клавишам; младший, Расселл, в непринужденной позе сидящий у микрофона, открывает рот и эхом отзывается на призыв режиссера – So may we start? High time to start. В студии они задержатся ненадолго. Встанут с мест и, не переставая петь, пройдутся феллиниевской процессией по ночному городу в компании Каракса, его дочери Насти, бэк-вокалисток и актеров «Аннетт» – Адама Драйвера, Марион Котийяр и Саймона Хелберга.

Рону Маэлу семьдесят шесть лет, Расселлу на три года меньше, и только что наконец исполнилась их мечта. В составе Sparks они выпустили более двадцати альбомов, познали сладкий вкус славы и горечь провалов, как минимум дважды поразительным образом заново изобрели себя и свою музыку, превратились

в объект культа и источник вдохновения для артистов помоложе – но вот с кино им до поры до времени категорически не везло. Хотя они-то как раз всегда стремились сказать свое слово именно в этом виде искусства – с тех самых пор, как в родной Калифорнии еще в детстве пристрастились к еженедельным семейным походам в кинотеатр по субботам. Маэлы выросли неподалеку от Голливуда и взрослели на диете из классических вестернов: типичный панчлайн из ковбойского фильма – *This Town Ain't Big Enough for Both of Us*, «Этот город слишком тесен для нас двоих» – в 1974 году станет названием одного из их первых хитов. Достигнув совершеннолетия, они узнали и полюбили и другое кино – европейских авторов, чьи фильмы считались в Америке начала 1970-х стильным интеллектуальным развлечением; барабанщик



Группа Sparks

одного из первых составов Sparks Харли Файнстайн вспоминал, что братья познакомили его с творчеством Годара и Феллини. В альбом 1972 года *A Woofer in Tweeter's Clothing* вошла песня на французском языке (*The Louvre*), а Расселл Маэл незадолго до этого снял собственную экспериментальную короткометражку в стиле французского авторского кино: сыгравшего в ней одну из ролей басиста группы Джима Мэнки в титрах назвали Жан-Полем.

Однако продолжения не последовало: во второй половине 1970-х Sparks, казалось, были близки к вхождению в мир большого кинематографа – обсуждался совместный проект с французским классиком Жаком Тати, – но планы в конечном счете растворились в воздухе. Десятилетие спустя их ожидала еще одна неудача, даже более обидная: братья несколько лет работали над киномузыкальной адаптацией манги *Mai, the Psychic Girl*, режиссером которой должен был выступить Тим Бёртон, но и этот проект тоже остался нереализованным. Свои

кинематографические амбиции Маэлам до поры до времени приходилось удовлетворять либо в коротком формате (видеоклип на композицию *When Do I Get to Sing My Way?* выполнен в виде трейлера к винтажному черно-белому триллеру о ревности и братоубийстве), либо с помощью мультимедийных экспериментов – так, в 2009 году у Sparks вышел радиомюзикл *The Seduction of Ingmar Bergman*, упражнение в жанре альтернативной истории: что было бы, если бы знаменитого шведского кинорежиссера схантили голливудские продюсеры? Один из отрывков этой пластинки, песня *The Studio Commissary*, – образец лихого кинематографического неймдроппинга: Бергман отправляется в столовую и встречает там дюжину не менее выдающихся коллег, уплетающих за обе щеки стейки и пирожки, – Хичкока, Мурнау, Билли Уайлдера, Фрица Ланга и других. Каждое из этих имен Расселл Маэл буквально смакует на языке под аккомпанемент свингующей фортепианной партии Рона.

В перечень кинематографических пристрастий Sparks можно добавить еще и гонконгского создателя авторского кино Цуй Харка: в их альбом *Gratuitous Sax and Senseless Violins* вошла композиция, названная в его честь: главный герой в ней на протяжении нескольких минут зачитывает в микрофон список своих картин. Но по контрасту с артхаусными вкусами музыкантов группы их реальная фильмография выглядела до 2021 года довольно обескураживающе. Первый раз Sparks появились на экране в американской ленте «Русские горки» 1977 года – о террористе-вымогателе, угрожающем взрывать аттракционы в парках развлечений. Жанр этого произведения был заявлен как фильм-катастрофа: «Это действительно был фильм-катастрофа, – сардонически говорил позже Рон. – Катастрофа заключалась в том, что никто не хотел его смотреть». Впоследствии песни ансамбля звучали еще в нескольких картинах: например, под композицию с говорящим названием *Music That You Can Dance to* – предельно иронический трек, записанный Маэлами в ответ на постоянные призывы рекорд-лейбла сочинить что-нибудь простое и танцевальное, – без малейшей иронии танцевали герои фильма «Несломленный», посвященного велогонкам. Как ни крути, все это была не совсем та разновидность кинематографа, к которой Sparks испытывали симпатию и интерес. Им хотелось большего.

И в 2021-м звезды наконец сошлись. Сначала в свет вышел байопик «Братья Спаркс» (The Sparks Brothers) – произведение в довольно расхожем для популярной музыки жанре (говорящие головы два с половиной часа формулируют о главных героях всякие приятные вещи), но сделанное не по учебнику, а с любовью и выдумкой Эдгаром Райтом, режиссером, вполне заслуживающим франкофонного титула *auteur*. А затем дело дошло и до «Аннетт» – драматического мюзикла, идею которого Маэлы вынашивали много лет, пока наконец не нашли единомышленника в лице другого *auteur*, Леоса Каракса. Эти работы – каждая по-своему – в контексте истории Sparks говорят об одном и том

же: о том, с чего они вообще столько лет к этому шли, почему так упорно стремились на большой экран, не давая многочисленным неудачам сбить себя с пути.

Конечно, братья Маэл помимо всего прочего прекрасные актеры. В фильме Райта перед нашими глазами проходит целая галерея портретов: музыканты, продюсеры, поклонники Sparks, – но самыми артистичными оказываются именно Рон и Расселл. Их интервью не ограничивается лишь разговорными репликами: так, в одной из сцен они с невозмутимыми лицами рвут небольшие брошюры с надписью Rules – элементарная метафора категорического отказа Sparks играть по правилам. Именно артистизм позволил группе оставаться релевантной в разные эпохи, исполняя принципиально разную музыку. Единственная константа в истории ансамбля – это яркость его сценического и клипового перформанса: пластического (Расселл) и мимического (Рон). В «Аннетт» самим музыкантам выделено совсем немного экранного времени, но крошечная сцена, в которой братья внезапно оказываются пилотами самолета, везущего героев на гастроли, дорогого стоит.

Театральность Sparks, которой оказываются заражены и их песни, полные интонационных аффектов, водевильных мелодий и ярких повторов-реприз отдельных строчек и музыкальных фраз, хорошо переносится на экран. Но это лишь одна сторона медали. Едва ли не важнее то, что братья замечательно чувствуют двойственную природу киноискусства, которое вроде бы подражает реальности, но при этом никогда не забывает о своей постановочной, условной природе. Собственно, эта двойственность присуща и их песням: вспомним, например, как в хитовой композиции *When I'm With You* 1979 года Расселл Маэл внезапно прерывал комплименты возлюбленной строчкой «Вот пауза в песне, и здесь я должен сказать нечто особенное, но я так стесняюсь, что не могу придумать ничего особенного». Оптика меняется лишь на мгновение, но этого оказывается достаточно: пылкие признания отныне и навсегда оказываются заключены в кавычки. На визуальном уровне то же самое удается продемонстрировать еще более ярко и выпукло: сюжет «Аннетт», невзирая на то что почти все слова здесь положены на музыку, захватывает не хуже любой реалистической драмы, однако стартовый номер («Ну что, начнем?») с ходу задает жесткую рамку условности, а еще одна процессия, на финальных титрах, напоминает о ней тем, кто за прошедшие два с небольшим часа успел принять неблагополучную историю девочки и ее родителей слишком близко к сердцу. Не говоря о том, что сама Аннетт на протяжении большей части фильма представляет собой деревянную куклу – эта идея вроде бы принадлежит не Маэлам, а Леосу Караксу, но хорошо рифмуется с их извечными играми в настоящее и выдуманное, в жанры и их пародии.

Двойное дно, которое всегда просматривалось в песнях Sparks, неизбежно угадывается и в их свежих киноработах: так, фильм «Братья

Спаркс» заканчивается тем, что Маэлы перечисляют интересные факты друг о друге (заведомо ложные, невероятные), а затем стаскивают с себя маски, и Расселл оказывается Роном, а Рон – Расселлом. Тем временем выясняется, что у героини «Аннетт» двое отцов – стендап-комик Генри Макгенри и безымянный аккомпаниатор-дирижер, крутивший интрижку с ее матерью; мы так и не узнаем, от кого она в действительности была зачата. Трудно хотя бы на мгновение не заподозрить в саркастическом комедианте, снабженном заодно выразительными усиками, Рона Маэла, а в дирижере – его брата; стало быть, гениальная, но неодушевленная, движущаяся на шарнирах марионетка Аннетт – это метафора музыки Sparks, которую они уже полвека создают вдвоем? А убийство дирижера – реализация той самой идеи, тизер которой

Группа Sparks и Леос Каракс

был показан нам еще в 1994-м, в клипе на песню *When Do I Get to Sing My Way?* Сюжет «Аннетт» стало уже общим местом увязывать с трагической семейной историей Леоса Каракса, но и в контексте творчества братьев Маэл он, таким образом, тоже оказывается весьма осмысленным.

Впрочем, возможно, все это лишь плод нашего воображения. Sparks никогда не раскрывали всех карт, предоставляя слушателям возможность самостоятельно найти ответ на такие фундаментальные вопросы, как «что хотел сказать этим автор?» и «они это что, всерьез?!». Между прочим, тот самый студенческий короткометражный кинофильм Расселла Маэла по мотивам французской «новой волны» назывался Très sérieux. Так что все-таки да, всерьез.

Или нет. ◆

Анна Стрельчук

ТЕЛО КАК РЕВОЛЮЦИЯ

FESTIVAL DE CANNES

«Титан»
Titane
Авторы сценария Жак Акшоти, Жан-Кристоф Бузи, Жюлия Дюкурно, Симонетта Греджо
Режиссер Жюлия Дюкурно
Оператор Рубен Импенс
Композиторы Северин Фаврио, Джим Уильямс
Художники Лори Колсон, Лиз Пео
В ролях: Венсан Линдон, Агат Руссель, Гаранс Марилье, Лаис Саламе, Мара Сиссе, Марин Джудас, Дионг-Кеба Таку, Мириам Акеддиу, Бертран Бонелло, Селин Каррер и другие
arte france Cinéma, BeTV, Canal+, Centre National de la Cinématographie, Ciné, Cinémage 15, Cofinova 17, Eurimages, Fondation GAN pour le Cinéma, Frakas Productions, Kazak Productions, La Direction de L'Audiovisual de Communaute Francaise de Belgique, Le Pays de Martigues, Le Tax Shelter du Gouvernement Fédéral de Belgique, Métropole Aix-Marseille, Région Ile-de-France, Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, VOO
Франция – Бельгия
2021

Катастрофа – это то, чем воспламеняется ночной горизонт, то, для чего вошло в транс растерзанное существование, – она есть Революция – она – освобожденное от всех цепей время и чистое изменение, она – скелет, вышедший, как из кокона, из трупа и садистски живущий ирреальным существованием смерти.
Жорж Батай

Еще до премьеры скандального «Титана» его создательница, будущая победительница Каннского МКФ-2021 Жюлия Дюкурно, вместо синопсиса на IMDB дала описание свойств этого металла. Действительно, «Титан» будто бы не нуждается в спойлерах и не поддается дескрипциям. Попытки резюмировать, осушить его сюжет приводят к «фильму о безусловной любви» и «истории обретения семьи без родства». Однако это еще и фильм о настоящем, причем позволяющий, если использовать выражение Жака Рансьера, этому настоящему «прозвучать». Именно поэтому «Титан» до известной степени реформирует кино, делает современными его жесткие структуры вместо простого использования избитых, «работающих более или менее когда угодно» нарративных ходов, помноженных на клише консенсусного настоящего.

Впрочем, это не значит, что «Титан» не касается универсальных сюжетов и сюжета универсальности. Это взрывной микс жанрового и авторского кино, Иоганна Себастьяна Баха и инфернальной электронной музыки, Венсана Линдона и непрофессиональной актрисы Агат Руссель, которую на роль Алексии режиссер нашла фактически без кастинга – в инстаграм. Тем не менее девушка очень точно своей игрой и фактурой отвечает на изначальный запрос Дюкурно: свежее лицо и отсутствие подготовки были призваны натурализовать различные этапы трансформации героини. Андрогинная, легко изменяющаяся в зависимости от ракурса и освещения внешность Руссель позволяет одновременно воплощать на экране красоту и уродство, гипермаскулинность и гиперфеминность, молодость и старость – иными словами, текучесть, протеизм, гендерную и прочую небинарность.

Дюкурно задумала героиню, с которой изначально невозможно себя идентифицировать: мы видим почти немую психопатку, лишенную эмпатии и эмоций. Однако еще можно ассоциироваться с ней благодаря *телу*, этому проводнику универсального чувства причастности: если с моральной и психологической точек зрения сочувствовать Алексии почти невозможно («если только у вас не беспросветно черное чувство юмора», говорит режиссер), то с физиологической точки зрения это сделать очень просто. Боль и телесные модификации, с ней сопряженные, как всегда у Дюкурно, очень красноречивы и часто отражают именно психическое состояние героинь. В дебютной короткометражке «Джуниор» (Junior; 2011) радикальная трансформация тела связана с переходным возрастом и взрослением, в «Сыром» (Raw; 2016) – с инициацией, посвящением в студенческую жизнь и сексуальной эмансипацией. В «Титане» же одной из центральных (хоть и намеренно гипертрофированных) линий является нежелательная беременность героини от нового «Кадиллака», который, кстати, в процессе съемок был достаточно субъективирован: на роль потенциального родителя киборгического младенца Алексии даже был сделан отдельный кастинг.

Если кино – это материализованное время, то безусловная чистота разрушения, свойственная ему и воплощенная на экране Дюкурно, – это Алексия. Как часто бывает в ее фильмах, вопль растерзанного существования и женщина-катастрофа, «разъедающая и тем самым очищающая» само верховенство (Отца, Сына, Закона, Бога). Новая непорочная дева принесет благую весть о подобии времени как объекта экстаза и экстатической природы «я», которое умирает. Но вместо смерти на кресте зародится новая форма жизни.

«Титан» – апокалипсис в первозданном смысле, откровение о разрушении и изменении, свойственных смерти, времени, телу. И именно тело *дано* нам до всякой концептуальной данности. И именно с телом как восстанием и революцией работает Дюкурно, выбирая жанр бодихоррора, параллельно изобретая и переизобретая его.

Душа в ее фильме – темница тела, а не наоборот. Тело же и его радикальная имманентность – это новая, нетотализируемая, а значит,

заведомо освобожденческая политическая универсалия. В конце концов, опыт жизни тела сближает всех людей на планете, но его наивная и безусловная данность до всяких теорий почему-то часто упускается в искусстве и философии. Но наше собственное тело – важная точка отсчета, обусловливающая доступ к реальному, «прожитая революция», не связанная с универсалиями культурными, классовыми, гендерными и социальными, скрывающими за собой обобщение отдельной субъективной позиции.

Эта новая универсальность обращает зрителя к истории Постороннего самому миру индивида, или не-человека. Это ординарный и миноритарный микрополитический актор, некогда создавший социокультурные модели и атрибуты, впоследствии вышедшие из-под его контроля и ставшие предикатами, его же самого закрепощающими в идеальном мире трансценденталий – философском и эстетическом космосе, против которого Дюкурно осуществляет телесное восстание, взывая к непосредственному зрительскому опыту.

В первой половине фильма зрителя удерживают яркая мизансцена, спонтанные действия и физиологичность происходящего. Дюкурно намеренно добавляет кровавые сцены убийства в доме лесбийской партнерки главной героини, прибегая к субжанру gore («расчлененка»), который ассоциируется в ее фильмах скорее с комедией, чем с болью и драмой. Но после появляется и настоящая боль – ментальная и физическая, которую Дюкурно подает холодной и обескровленной. Это более стерильные, выхолощенные кадры телесного страдания Алексии от плода, где кровь человеческая заменена кровью земли и механизмов – нефтью, а также ее радикальный самотравмирующий переход в мужчину – пропавшего сына пожарного (Венсан Линдон), встреча с которым станет для нее судьбоносной. К глубокому и неироничному переживанию можно отнести и сцены из начала «Титана»: отстраненное убийство заколкой в ухо своего преследователя – тоже без крови, но зато с обилием слюны и пены изо рта, а также пожар, устроенный Алексией в родительском доме.

Жюлия Дюкурно с детства с телом на «ты» благодаря родителям-врачам (ее мать – гинеколог, а отец – дерматолог). Отсюда и психосоматика, и корпоральный нарратив ее фильмов. Если мать, которая пошла в профессию, чтобы облегчить жизнь женщин, во многом послужила примером, благодаря чему в своем кино Дюкурно показывает исключительно женские персонажи, то из профессии отца она узнала, что тело сообщает о происходящем с нами еще до того, как мы начинаем отдавать себе в этом отчет. В фильмах Дюкурно тела героинь коммуницируют с ними и со зрителем, хотя сама Алексия долгое время абсолютно глуха к этим сигналам. Выжившая после автокатастрофы, окруженная жестокостью и насилием, она как бы срослась с ними: ей почти всегда больно либо она причиняет боль. Таков привычный ей способ общения. И лишь после ненасильственного сближения с другим она начинает чувствовать боль и вообще хоть что-то чувствовать.

«Титан», режиссер Жюлия Дюкурно

Металл под ее кожей олицетворяет нечто не механическое, но органическое. Дюкурно переосмысляет канон жанрового кино о взаимодействия человека и машины, от «Терминатора» до «Бегущего по лезвию» и «Робокопа». Она осуществляет одновременно апокрифический и еретический жест, соединяя библейский сюжет и кич. Кроме того, в «Титане» звучат важные для нее авторские кинореференсы: «Человек-слон» и «Голова-ластик» Дэвида Линча (возможно, также его короткометражки), «Муха» Дэвида Кроненберга и, конечно, его же «Автокатастрофа». Кроненберг – несомненный кумир Дюкурно, с которым она встречалась лично. Однако при внешнем сходстве этих двух фильмов «Автокатастрофа» – лишь формальный референс «Титана», а отнюдь не его повторение. Содержательно «Автокатастрофа» намного более дегуманизирована и аполитична. Кроме того, она взывает к рациональной концептуализации развития технологий и даже к их критике. «Титан» же – к почти животному ощущению расширения человеческого (тела) в киборге, прообраз которого в фильме Кроненберга вполне конкретен: это протез ноги.

Алексия – альфа и омега, последняя и первая, Лилит, первая жена Адама, не пожелавшая подчиняться своему мужу, так как полагала себя таким же, как и он, созданием Бога. Она ночь и тьма, бывшая еще до света, демоническая сила, которой завидуют и которую боятся мужчины, сосредоточившие власть в своих руках, но упустившие контроль над своим желанием, которое контролируют женщины. Тема Лилит возводит фильм к теме богоборчества в авраамической традиции, к титаномахии в греческой и смерти Бога в философской (к славной традиции которой принадлежит и Жорж Батай, чьи слова и стали эпиграфом к этой статье). Однако после события-встречи с персонажем Линдона сверхчеловеческая оптика стремительно сменяется радикально человеческой:

«Титан»

его герой вызывает у зрителя эмоции, мы яснее понимаем его фантазм, хотя вся его предыдущая жизнь тоже покрыта мраком; поначалу нас, как и главную героиню, пожирают страх и недоверие.

Алексия, хоть и начинает испытывать эмоции по ходу развития сюжета, общается все еще преимущественно невербально, посредством тела. Во время работы над этой антидискурсивной ролью Дюкурно давала Агате Руссель тексты других фильмов с необходимыми для сюжета эмоциями, которые, впрочем, следовало воспроизводить на полутонах, так как речь идет о психопатке. И хотя персонаж Венсана Линдона привносит в это контингентное нечеловеческое существование речь и язык, его тело тоже многое передает: боль утраты и некогда наполнявшие его, но теперь увядающие жизненные силы, нехватку и одновременно избыток, хрупкость и волю. Дюкурно (в частности, при работе с Линдоном) непосредственно скульптурирует тела актеров, так как считает, что они – первые посредники и компаньоны в их игре. Если в Штатах такая практика неизбежная очевидность, то во Франции скорее исключение, не успевшее стать регулярностью даже в жанровом кино.

Кинематограф Дюкурно радикально аффективен, телесно травматичен (а значит, фундаментально материален), но в конечном счете революционен. Положенный в его основу миноритарный опыт ломает философски выстроенные трансцендентальные основы кино, работающие не с историей зрителя, а с призрачной историей искусства. Отсюда все разговоры о возвращении жанра, хотя примечательно, что, когда Дюкурно снимала свой первый короткий метр вне киношколы Fémis «Джуниор», она и не думала о том, что это жанровое кино. И лишь после того как фильм попал в каннскую «Неделю критики» в 2011 году и вышли рецензии, стал звучать термин «боди-хоррор».

Жанровое кино (и особенно хоррор, с чем во многом связано его возрождение) демократично, так как ориентировано на телесность ординарного человека, но если в США был Новый Голливуд, который стал одновременно и локальной «новой волной», и новым диалектическим витком, учитывающим интеллектуально-философские достижения французских коллег и американского зрительского кинематографа, то во Франции авторский жанр так и не сформировался. Конечно, многие фильмы Годара (например, «Альфавиль» или «Безумный Пьеро») заигрывали с жанровым кино, но они его деконструировали, опять же делая достоянием сугубо интеллектуально-авторского движущегося изображения. То же самое можно сказать и о феминизме в кино «новой волны» («Владимир и Роза», «Китаянка», «Жить своей жизнью», «Жюль и Джим»). Эти фильмы были сняты мужчинами в рамках если не «папочкиного», то все еще преимущественно патриархального кино. Фильмы же Дюкурно в первую очередь фильмы о сестринстве. Хотя в двух ее картинах – участниках Каннского кинофестиваля разных лет – «Джуниор» и «Титан» находим и репрезентации идеи братства.

В «Джуниоре» это подростковые группировки, с определенного возраста разделяющиеся по гендерному признаку. С развитием и взрослением главной героини она постепенно исключается из такой группы, переходя из категории агендерного и «страшненького» пацана-подростка в загадочную (в том числе для нее самой) категорию женщины. В «Титане» же это пропитанное запахом терпкого пота гипертрофированной маскулинности, латентной гомосексуальности и интериоризированной гомофобии сообщество пожарных.

Жюлия Дюкурно не любит автоматизма и капитализации в вопросах паритета, из-за которых она все чаще чувствует, что редуцируется в киноиндустрии к своему гендеру. Ведь, в конце концов, речь идет о том, чтобы вопрос гендера более не был ни для кого актуален, а фиксация идентичности сменилась становлением с открытыми границами. Такое становление характерно и для Алексии, главной героини «Титана», и для второго центрального персонажа фильма. В конечном счете это действительно фильм о любви Ариадны к Дионису, где Ариадна – воплощение освобожденной женственности, которая не существует более как нечто опосредованное через мужское, а Дионис – бог становления, ускользания, уничтожения, чистого разрушения. Они утверждаются в своем бытии в ситуации возникновения у обоих объекта любви как (авто)катастрофы. ◆

Зара Абдуллаева

В РОЛЯХ

FESTIVAL DE CANNES

«Веди мою машину»
Doraibu mai ka
По рассказу Харуки Мураками
Авторы сценария Рюсукэ Хамагути, Такамаса Оэ
Режиссер Рюсукэ Хамагути
Оператор Хидэтоси Синомия
Композитор Эйко Исибаси
Художник Кэнсаки Дзё
В ролях: Хидэтоси Нисидзима, Токо Миура, Масаки Окада, Рэйка Кирисима, Сатоко Абэ, Перри Дизон и другие
Bitters End, C&I Entertainment, Culture Entertainment, Drive My Car Production Committee
Япония
2021

Три новеллы в «Случайности и догадке» Рюсукэ Хамагути (Гран-при «Берлинале-2021») образуют музыкальную форму. В первой новелле действуют две женщины и мужчина. Во второй – женщина и двое мужчин. В третьей – две женщины. Без мужчин. Женщины и мужчины плетут здесь нити судьбы. А точнее, путаются в ее прихотях. Впадают в латентный или откровенный эротизм. Результат – этюдная ненадежность решительных вроде бы связей. Три части – наброски длинных сюжетов, прерванных на полуслове, полужесте, полувзгляде.

Маленький рассказ Мураками «Веди мою машину» – основа фильма Рюсукэ Хамагути – открывает сборник «Мужчины без женщин». Но эхо одноименной книги Хемингуэя, о которой прекрасно знал японский автор, тут не расслышать. Мураками занимают образы и настроение таких мужчин с ноющей болью. С невидимым (чужакам) шрамом. Не матадоры, не убийцы, не смертники, они застряли на пороге двойного бытия: обыденного и растравленного обидой, воспоминанием, непокоем.

Название фильма отсылает к песне The Beatles *Drive My Car* про девушку, предложившую парню стать ее водителем, хотя машины у нее нет. Сама же она хочет стать киноактрисой. *Drive My Car*, уведомлял

Маккартни, – эвфемизм секса; этот мотив обостряет в рассказе и фильме связь мужчины и женщины.

«Веди мою машину» – лидер в оценках критиков (международное жюри Screen International) на Каннском фестивале-2021. А Хамагути получил приз за сценарий. Адаптированный, но (и) оригинальный. Лаконичный рассказ режиссер расширил до трех часов, в которых скоропись Мураками расшивается в подробностях фабульных линий, насыщенных, ритмично организованных и все равно камерных. Несмотря на эпический размер фильма.

Юсукэ Кафуку (Хидэтоси Нисидзима), режиссер и актер, внезапно теряет жену Ото (Рэйка Кирисима). Ее смерть случилась перед грядущим выяснением их отношений. Ото изменяла мужу, о чем он знал, но виду не показывал.

Титры возникают на экране почти на пятидесятой минуте. После них разворачивается история героя с шоферкой Мисаки Ватари (Токо Миура), которую закрепили за Кафуку в Хиросиме, где он проводит кастинг во время актерского стажа для репетиций чеховского «Дяди Вани». В прелюдии (до титров) разворачиваются сцены из супружеской и актерской жизни героев: фрагмент спектакля «В ожидании Годо» с Кафуку; эпизод в гримерке его жены-актрисы; постельные сцены, в которых Ото рассказывает сны, становящиеся основой пьес, написанных Кафуку; внезапная отмена рейса во Владивосток, куда должен был отправиться муж как член жюри театрального фестиваля; возвращение его домой, где он застает жену с молодым любовником, но решает до поры скрыть это прозрение от нее. А она взяла и умерла.

Действие основной части (если не воспринимать запоздалые титры как пижонский прием) сосредоточено исключительно в интерьерах, машине, на репетиционной площадке театральной лаборатории с редким выходом на пленэр и в бар, где сойдутся обманутый муж и молодой любовник жены, назначенный по воле героя Хамагути на роль дяди Вани, несмотря на его возраст. («Ничего, загримируем».) Встречу (в отличие от рассказа) предложил Тикасуки (Масаки Окада), актер-любовник, возжелавший расспросить Кафуку о своей пассии. Память о ней не стерлась и саднит, требует новых деталей ее образа, привычек, дарований.

В фильме «Асако 1 и 2» (Netemo sametemo; 2018) Хамагути внедрял эпизод, в котором бурно дискутировался вопрос, как играть Чехова, и в частности пьесу «Три сестры». Чехов – не случайное имя для этого режиссера. Чеховские персонажи для него – зеркало, призма, отражающие судьбу его героев. Выражающие их упования, разочарования. Их бремя повседневной жизни, которое почему-то надо терпеть и стоически выносить, хотя сил на это почти не осталось. Но судьбу не переплюнешь. Судьба – триггер для развития характеров Хамагути.

Поэтому и «Три сестры» для него не «драма железнодорожного билета», как считали передовые агенты Серебряного века. Поэтому упомянутый в рассказе «Дядя Ваня» становится для Хамагути испытанием необратимой судьбы, которую, однако, его персонажи пытаются

тщетно, неловко переиграть или пресечь. (Неудавшийся трагикомический выстрел дяди Вани в Серебрякова, отнявшего жизнь человека, из которого мог бы выйти Шопенгауэр или Достоевский, не пропущен и в фильме.)

«Дядя Ваня» – пьеса, в сущности, о ложно понятом долге. Хамагути включает ее огромные фрагменты, записанные на кассетном магнитофоне, звучащие в машине (шоферка приставлена к Кафуку из-за дтп, после которого у него обнаружили глаукому) и на репетициях, «экзаминуя» таким образом привилегии актеров, связанные с оттяжкой их личных переживаний. Но Хамагути не пропускает и осложнения, когда актеры выходят из роли, возвращаются к своим болям, не изжитым во время заучивания текста или игры на площадке.

Мураками сочиняет Кафуку реплику: хорошо, что дядя Ваня не дожил до наших дней, когда, так считается, срок жизни мужчин удлинился. Значит, чеховскому бедняге, полагают этот актер и режиссер, пришлось бы гораздо дольше маяться. Но распространяться по этому поводу Мураками не желает. Зато Хамагути оснащает плотью сюжетный скелет его рассказа. Плотью, рассеченную рефреном – текстом спектакля «Дядя Ваня», который слушают во время поездок в машине герой и его шоферка. Так Кафуку учит роль. Но и так Хамагути воссоединяет или разъединяет события, которые душат, теснят, заставляют вибрировать чеховских персонажей и героев фильма.

Хамагути поручает своему протагонисту назначить на роль Сони травмированную после выкидыша непрофессиональную актрису. Она использует язык жестов (трогательное и случайное сходство с приемом Тимофея Кулябина в его спектакле «Три сестры»). Словами горе этой исполнительницы не выразить. При этом аматерка-кореянка, не владеющая японским, признается, что чеховский текст у нее «внутри». То есть присвоен не по-актерски и неотделим от ее собственной беды – потери ребенка. Так Хамагути, с одной стороны, находит способ (для Кафуку) справиться с участием в проекте иностранки. С другой – выбирает язык жестов как буквализацию метафоры безъязыкой женщины, в жестовой речи выражающей и свое горе, и бедственное положение Сони. Поэтому и финальный монолог Сони окажется беззвучным. Слова «мы отдохнем» утешить никого, включая онемевшую актрису, не могут, несмотря на титры, которые расположены на экране, подвешенном на сцене.

Кафуку поручает роль дяди Вани любовнику своей жены, дабы посмотреть на его страдания (на сцене) от неразделенной любви к Елене Андреевне и от нескладной, незадавшейся жизни. Хамагути придумывает фабульный ход, благодаря которому молодой актер из-за бытовой стычки с неким человеком, умершим после драки, арестован полицией и снят с роли. Теперь менеджеры проекта вынуждают Кафуку сыграть дядю Ваню. В случае отказа отмена спектакля, на который потрачено столько репетиций и усилий. Подумав два дня, Кафуку нехотя

«Веди мою машину», режиссер Рюсукэ Хамагути

соглашается, отождествляя в сценической жизни свои персональные неутихшие печали.

Автомобиль – замкнутое пространство – воспринимается как метафора сценической коробки, в которую заключены актер и зрительница: Кафуку и Мисаки. Он рассказывает об умершей жене и об одном из ее любовников, с которым подружился. Так по тексту Мураками, который разъясняет, что его герой переживал щепетильную ситуацию, потому что «простому смертному это не под силу». Но Кафуку – профессиональный актер. Оттачивать роль, позабыв об измене, – его ремесло. «И он играл, как мог. Свой бенефис без зрителей». Но с партнером, который не догадывался, что его собеседник – в роли. Кафуку нравилось играть. Так, уведомляет Мураками, «проживаешь жизнь своего героя. А затем выходишь из образа». Ключевое тут слово – «игра». Игра и реальность конкурируют в фильме то слипаясь, то прерывая свою тягу на антракт.

Когда Кафуку почувствовал, что грань между дружбой с любовником жены и игрой начала исчезать, он перестал с ним встречаться. И «в том спектакле, – пишет Мураками, – отпала необходимость». Здесь ключевое слово – «спектакль».

Ежедневные поездки в театр под запись чеховской пьесы побудили Мисаки прочесть «Дядю Ваню» и сообразить свое незавидное сродство с некрасивой Соней. А Кафуку утверждать, что «все мы актерствуем». В упорстве переиначить реальность (судьбу).

Кафуку постоянно общается с шоферкой, и только очевидность, что она грубовата, непривлекательна, объясняет женское отсутствие в названии сборника Мураками. А в фильме женщин полно: жена Кафуку, Мисаки, менеджер актерского стажа, актрисы-любительницы, прошедшие кастинг для спектакля «Дядя Ваня». Именно они инициируют действия или настроение мужчин.

«Веди мою машину»

Рассказ Мураками – простодушный. Фильм Хамагути – сентиментальный. Но помимо такой доминанты в нем щемит тихое отчаяние, завуалированное постоянным обращением к чеховскому тексту, то есть к отстраненной материи. Однако тревога, окутывающая фильм, усугубляется строгой, ритмичной и благородной (без изощрений) режиссурой. Этим свойствам Хамагути тоже обязан чеховской поэтике, отзывающейся предлагаемым обстоятельствам кинореальности.

Хамагути определенно и деликатно вонзает в свой фильм тему творчества – обманчиво спасительную! И тему человеческой обделенности, которую рифмует с эпизодами репетиций в Хиросиме.

Как дядя Ваня изнашивал свою жизнь ради сотворенного домочадцами кумира, так и творчество для героев Хамагути – иллюзорное и скоротечное забвение безразличной реальности.

Город Хиросима выбран не случайно. Здесь не только проходят кастинг и репетиции. Здесь травмированная любовь Кафуку к жене оживает в воспоминаниях, вновь проходит сквозь испытания и незапланированное сходство с коллизиями чеховских персонажей. До титров Хамагути показывает секс жены героя и ее любовника и аварию, но перед ней звучит в машине реплика Елены Андреевны о том, что дядя Ваня завидует Серебрякову. Так Хамагути на протяжении фильма сочленяет реальные события с фрагментами чеховской пьесы. Перед смертью жены в машине был включен текст о пропащей жизни дяди Вани. И показан кусочек спектакля, в котором Кафуку играет главную роль несчастливца.

Каждый фрагмент пьесы, звучащий в машине, соответствует настроению, размышлениям или мемуару Кафуку в настоящий момент. А «безмолвная» Соня языком жестов – на репетиционной сцене – исключает риторику, которую можно было бы, полагаясь на слух наших современников, различить в ее тексте.

Мазохистское согласие Кафуку принять приглашение любовника жены на встречу в баре, где молодой актер надеется разузнать о той, кого он продолжает любить, – прием не новой чеховской драматургии, а «хорошо сделанной пьесы». Но мелодрамой эти «сцены из городской жизни» (жанр «Дяди Вани» – «сцены из деревенской жизни») не запятнаны. Хотя на мелодраму, казалось бы, напрашиваются. Рефрены чеховского текста в машине и на репетициях такое впечатление колеблют. И почудившееся было впечатление в конце концов трещит по швам, оставляя на поверхности мелодрамы царапины, шрамы.

Машина – скрепа всех линий фильма. Она же медиум, доставляющий реплики чеховских персонажей в реальность мужчины без женщины. И мужчины, вдруг почувствовавшего связь с «Соней» – Мисаки, одинокой, угловатой, в мешковатом пиджаке-униформе. Мисаки столько же лет, сколько могло было быть дочке Кафуку, которая умерла в три года. Эта избыточная линия в фильме коробит, но отвечает за известную японскую сентиментальность, смущающую порой европейских зрителей. Но вот Хамагути открывает другие, не крапленные сантиментами, карты. Не желая, чтобы его герой мгновенно согласился на замену актера в роли дяди Вани, режиссер признает: Чехов для его протагониста – слишком жестокий вызов. Потому что сентиментальности в пьесах Чехова места нет. Кафуку берет паузу. Мисаки отвозит его в отдаленное заснеженное место, где, слушая ее рассказ о пьянчужке и нелюбимой матери, о пожаре в ее доме, Кафуку, похоже, оттаивает. Но встык Хамагути монтирует финал прогона спектакля на сцене с монологом Сони на жестовом – жестком в своей пластике – языке. Единственный зритель в зале – другая «Соня», Мисаки, обремененная своим прошлым, настигнутая настоящим и будущим.

Дубликации ролей в спектакле и кинореальности засвидетельствовали времени не подвластную актуальность чеховских пьес даже тогда, когда их трактовки лишены намека на радикальность. При этом интимная радикальность Хамагути проявляется в том, что спектакль, который ставит Кафуку, интерпретационным par excellence театром тоже назвать нельзя. Это – читка. Такой оммаж тексту составляет внережиссерскую устремленность героя фильма, обучающего актеров его произносить. А вслушивание в этот текст побуждает Хамагути к режиссерской острастке, внимательной к мерцательному, трудно уловимому (в беге нашего времени) человеческому составу, который только и определяет точный кастинг на чеховские роли.

Давно было подмечено, что лучший «Дядя Ваня» в кино – «Ваня с 42-й улицы» Луи Малля. Это репетиции спектакля в заброшенном, прекрасно руинированном театре. 1994 год. Режиссер Андре Грегори. Адаптация пьесы сделана Маметом. Уоллес Шон – дядя Ваня. Джулиана Мур – зеленоглазая «русалка» Елена Андреевна. Ларри Пейн – Астров. В пестрой, обвораживающей нью-йоркской толпе камера выхватывает актеров, идущих на репетицию. Два раза режиссер после первого и второго акта останавливает прогон и благодарит актеров. Прерывает

действие на антракты. Мизансцены персонажей – в основном за столом, на диванчике – сняты крупно. Приближены донельзя к кинозрителям. В театре публики нет. Нет и ни капли режиссерской эксклюзивности. Только текст и взгляды, реактивность актеров. Так естественно длится пьеса, будто речь о семействе ньюйоркцев с 42-й улицы в середине 1990-х. Звучит джаз. Вместо нытья, пафоса или гротеска – интимность. Все просто, а оторваться нельзя. Все обыденно, но и чувственно. Проникновенно и безыскусно. В перерыве между прогонами актов актеры болтают, закусывают. И с подобной же естественностью Астров ненадрывно говорит дяде Ване на сцене про их безнадежное положение и про то, что стали они «такими же пошляками, как все». А ведь не стали, несмотря на угрозу. Об этом спектакль.

Слушая тихий Сонин финальный монолог, дядя Ваня посмеивается. И с улыбкой – другая мимика возбуждалась бы пошлостью – признает: «Если б ты знала, как мне тяжело». Легкий спектакль.

«Веди мою машину» тоже делает ставку на текст и актеров. Но у Хамагути по сюжету фильма играют любители и профессионалы. А у Малля – американские звезды. Одомашненные репетиции в фильме Хамагути и выдающийся актерский ансамбль Грегори – Малля сходятся лишь в ощущении чеховского человека. Не через двести, триста лет, но спустя все-таки долгое время это еще удивляет. ◆

Рюсукэ Хамагути:

«ЖИЗНЬ – ЭТО НЕПРЕДНАМЕРЕННЫЙ СУИЦИД»

Беседу ведет Зинаида Пронченко

Зинаида Пронченко. Как так получилось, что совсем короткий рассказ Харуки Мураками вылился в настолько длинный и даже в каком-то смысле монументальный фильм?

Рюсукэ Хамагути. Мне часто задают этот вопрос. Во-первых, я действительно влюбился в героев, которые так мало говорят о себе. Это очень ценное и редкое качество сегодня, когда каждый норовит себя максимально объяснить, презентовать и даже навязать миру. Меня привлек этот ход с автомобилем – существование в замкнутом пространстве, вынуждающее персонажей все же вступить в диалог. И прежде всего в диалог со своим прошлым. То есть мы двигаемся не только вовне, но и вглубь. Ну и, наконец, присущее мне уважение и даже трепет к авторскому тексту. Разумеется, я прочитал целиком сборник «Мужчины без женщин» и позаимствовал какие-то сюжетные мотивы из других рассказов. Также я понял, что мне необходим и «Дядя Ваня», всего лишь упомянутый в оригинальном тексте в связи с профессией Кафуку. Я осознал, что пьеса Чехова и особенно работа над ее постановкой станет идеальной проекцией личных драм каждого из героев.

Зинаида Пронченко. Насколько, по-вашему, Чехов все еще актуален сегодня и чем русская культура, символом которой отчасти является Чехов, близка японской? Каковы точки соприкосновения загадочной русской души и японского менталитета?

Рюсукэ Хамагути. Я мало знаком с миром театра, это не моя стихия. Но мне кажется, что текст Чехова, несмотря на время, абсолютно универсален. Я читал его и в очередной раз думал: история дяди Вани – это моя история. Речь не о сближении культур; понятно, что у русских

Рюсукэ Хамагути

и японцев совершенно разное восприятие жизни. Нам не свойственно искать смыслы в экзистенции, смирения в нас больше, чем фатализма, а упорства больше, чем безумия, но вместе с тем основной посыл чеховских пьес для меня звучит следующим образом: жизнь – это долгое расставание со всем, что любишь, жизнь – это непреднамеренный суицид. Для современной Японии как нельзя более актуальное утверждение. Ну и, кроме того, это всеобъемлющее отчаяние, которым полны тексты Чехова, оно отзывается во мне очень остро и в моих героях тоже. Но, возможно, мое прочтение Чехова ложное. Я последние годы мало в чем уверен.

Зинаида Пронченко. Тем не менее театр занимает важное место в вашем творчестве.

Рюсукэ Хамагути. Знаете, в процессе интегрирования театрального искусства в кинематографическое меня особенно привлекает работа с актером. В кино я снимаю актера, как бы выполняющего свой долг, если вы понимаете, о чем я, – не его игру или анализ роли. Театр внутри фильма позволяет мне наконец-то вглядеться в актера как такового, в его личность. Тут важен момент отстранения. Играя на сцене, актер не позирует в кадре. Ну или, по крайней мере, не так озабочен своим присутствием в кадре. Опять же, как я и говорил, герои фильма «Веди мою машину» благодаря «Дяде Ване» осуществляют перенос своих страхов и своей боли на персонажей Чехова. Это персонажи Чехова ведут их машины – машины смерти, вернее, самоуничтожения. Театр тут работает как терапия, и актерство позволяет истинным водителям не разбиться по пути. Они будто попали в тренажер, симулирующий тяготы реальной жизни, симулирующий, но не упрощающий, не опошляющий, наоборот – выявляющий все препятствия и опасности, препятствия не к счастью, а к душевному равновесию и прощению.

Зинаида Пронченко. Откуда появилась идея использовать актеров разных стран, которые очевидным образом не могут из-за языкового барьера коммуницировать на сцене?

Рюсукэ Хамагути. Очень просто. Выражение «все понятно без слов» стало основным импульсом. Я хотел добиться максимальной пластической выразительности, предела эмоциональности, не облеченного в слова, потому что все слова все равно повисают в воздухе, остаются непереведенными. Значит, свои реплики нужно снабдить эмоцией. Кульминацией выступает перформанс глухонемой артистки. Я, разумеется, сомневался в этом решении, не будет ли моя метафора чересчур прямолинейной, а значит, глупой или лишней в довольно ювелирно выстроенном нарративе Мураками. Однако после нескольких дублей финального монолога я понял, что, несмотря на традиционность постановки, именно беззвучный Чехов говорит истинно своим голосом. Но опять же, возможно, я трагически заблуждаюсь.

Зинаида Пронченко. Вы почти всегда выбираете на главные роли невероятно красивых актеров: есть ли тут какая-то закономерность или скрытый смысл? Возможно, идеальная внешняя красота лишь подчеркивает деструктивность внутренних процессов, что происходят у них в душе?

Рюсукэ Хамагути. Честно говоря, такой версии я еще не слышал. Но она любопытна. В первую очередь я, разумеется, исхожу из того, соответствуют ли ментально актеры образу, что я создал в своей голове. Но не буду врать – внешность очень для меня важна. Не исключено, что это трусливый побег от реальности. Или попытка ее хоть в каком-то аспекте взять под контроль. Говорят, что красота в глазах смотрящего, но мне нужен диктат красоты. Если реальность не прислушивается ко мне, то, может, она прислушается к совершенству.

Зинаида Пронченко. Жену Кафуку, сценаристку по профессии, вдохновение посещает только после сильного оргазма. Значит ли это, что вдохновение связано с удовлетворением?

Рюсукэ Хамагути. Нет, не думаю. У меня, по крайней мере, нет. Или я тотально не удовлетворен. Кстати, некоторым идеям, чтобы оформиться в моей голове, нужно семь-восемь лет, это к вопросу о вдохновении. Тут дело в другом. Как бы старомодно это ни звучало, я считаю, что искусство требует любви, а любовь, в свою очередь, есть искусство – в том числе искусство проговаривания. Много говорят о боли, недостаточно о любви. Я одинаково ценю и тишину, и слова, но, если речь идет о любви, никакая тишина с ней не сравнится.

Зинаида Пронченко. Харуки Мураками видел ваш фильм и читал ли сценарий?

Рюсукэ Хамагути. Нет. Я отправлял ему сценарий, но он ответил, что предпочитает остаться в неведении вплоть до премьеры. Но я ему очень благодарен, что он в принципе позволил мне работать с его текстом. Благодарность – то чувство, которое мне присуще и без которого в этой жизни мало что возможно, мало что существенно. ◆

Нина Цыркун

НЫРНУТЬ В АНАБИОЗ

FESTIVAL DE CANNES

«Петровы в гриппе»
По роману Алексея Сальникова «Петровы в гриппе и вокруг него»
Автор сценария, режиссер Кирилл Серебренников
Оператор Владислав Опельянц
Художник Владислав Огай
Композиторы Айдар Салахов, Дмитрий Жук, Андрей Поляков
В ролях: Семен Серзин, Чулпан Хаматова, Юлия Пересильд, Юрий Колокольников, Юра Борисов, Иван Дорн, Александр Ильин-мл., Сергей Дрейден, Тимофей Трибунцев, Владислав Семилетков, Хаски и другие
Фонд «Кинопрайм», Bord Cadre Films, Charades, Hype Film, Logical Pictures, Razor Film Produktion GmbH
Россия – Франция – Швейцария – Германия
2021

Некоторые зрители, увидевшие фильм Кирилла Серебренникова по роману Алексея Сальникова «Петровы в гриппе и вокруг него» на 74-м Каннском кинофестивале, сетовали на запутанность и невразумительность наррации, переусложненность композиции, избыточность деталей – короче говоря, на нелинейность повествования, мешающую понять, про что, в сущности, кино. На самом деле паззл, заданный Серебренниковым, автором сценария и режиссером, довольно легко собирается из отдельно представленных элементов по произволу смотрящего как вариант организации текста, конституирующий его актуальное для конкретного зрителя состояние, – внятный сюжетный костяк.

Скажем, возможен такой вариант, который кажется мне наиболее легко считываемым. Главный герой Петров (Семен Серзин), обыкновенный среднестатистический русский, некто между Ивановым и Сидоровым, занимается обычным делом – он автослесарь; в свои двадцать восемь лет, что вполне типично, разведен, имеет сына. Его друг Артюхин Игорь Дмитриевич (Юрий Колокольников), из инициалов которого складывается аббревиатура АИД, считает себя богом подземного царства. Игорь нашел Петрову жену «чуть ли не из самого Тартара» (сокращенно от Татарстана) Нурлынису

Фатихахмедовну (Чулпан Хаматова); он чудесным образом спас от смерти его сына, заразившегося от матери гриппом, с помощью просроченной таблетки аспирина из 1979 года. Этиологический фактор обусловил инфернальное пристрастие жены к серийным убийствам мужиков: судя по тому, как она принюхивается к очередной жертве, ей дана способность улавливать в них особую наклонность к насилию над женщинами. Убивает Нурлыниса, как чаще всего бывает с представительницами ее пола, кухонным ножом. В порыве импульса к убийству ее глаза становятся похожими на лишенные зрачков ведьминские черные агаты, и, чуя кровь, она невольно тянется к ножу. В обычной жизни Нурлыниса занимается вполне типичным для средней горожанки делом – она библиотекарша и, кстати, использует профессиональные навыки, чтобы вычислить маньяка по списку заказанных им книг.

У мужа тоже есть вторая область бытийственной реализации – он, несколько стесняясь этой своей приверженности, рисует комиксы в духе японской манги про тайную полицию и боевых роботов. Эта склонность создает дополненную экранную реальность – обилие в фоновом изображении бытовых граффити на фасадах домов, на стене квартиры приятеля, на трансформаторной будке. Надписи иллюстрируют персонажей и комментируют состояние социума: «Как жить дальше?», «Пора валить!», «День говно и ты тоже», «Плевать!», «До свадьбы не доживешь», «Увы». Вместе с простыми реалиями повседневного быта – вывесками, где, к примеру, вместо «открыто 24 часа» горящие знаки показывают «4 часа», читальным залом библиотеки, аптекой, телевизором, переполненными троллейбусами, где Петрову то и дело попадаются разного рода фрики и где обсуждаются злободневные политические новости, – это топографическое письмо организует гипертекст, контролируемый читателем/зрителем. Отсюда следует, что нам предлагается не просто выбрать тот или иной вариант прочтения, а самим создать свой вариант, используя трансляционный канал, отвечающий нашим предпочтениям, знаниям, в конце концов, ожиданиям.

Разумеется, наш контроль не безграничен, он опирается на внутреннюю логику гипертекста, в достаточной мере подсказанную автором. Тем не менее мы имеем возможность выявить и использовать структуру связей во всей ее богатой нюансировке, выбрать, на что и как смотреть, как понимать увиденное – следуя ли предпочтительно путем, предусмотренным автором, или же вырабатывая собственный. В итоге фильм предстает открытым к интерпретации, а мы – его соавторами, причем похоже, что Кирилл Серебренников сам лицензирует наше вступление в затеянную им игру, приглашая присоединиться к известным и узнаваемым современникам, задействованным в фильме как актеры-исполнители, ненавязчиво добавляющие фильму иронично макабрическую тональность. Литературный критик и куратор художественных выставок Анна Наринская на поэтическом вечере в библиотеке, пока Петров трахается с женой за стеллажами, назидательно цитирует строки Мандельштама: «И день сгорел, как белая страница:

немного дыма и немного пепла!» Гуру современной драматургии режиссер и актер Николай Коляда сидит за рулем «газели» с надписью «ритуальные услуги». Неустанный лидер кинокритического процесса режиссер и актриса Любовь Аркус выступает в роли матери Марины, она же Снегурочка, она же Смерть.

Гипертекст по природе своей неоднороден, он населен не только вещественными деталями, но и фантомами, призраками, голосами иных миров, иных топографий. Пользуясь романной и фильмической подсказкой – пристрастием Петрова к комиксам (более того, к их сочинению), логично пристегнуть для понимания характера Петрова юнгианский архетип бессознательного – Тень как носитель «природного» человека, хранилища подавляемых чувств и желаний. Пользуясь

«Петровы в гриппе», режиссер Кирилл Серебренников

гриппозной лихорадкой или сном как пограничным состоянием между жизнью и смертью, границей между двумя реальностями, двумя мирами, здешним и нездешним, Тень провоцирует путешествие внутрь себя. Она нарушает внутреннее равновесие, чтобы подвигнуть человека к реализации этих потаенных свойств. Можно предположить, что роль Тени Петрова выполняет в данном случае его неудачливый приятель-литератор (Иван Дорн), который решается на самоубийство в надежде, что его постигнет посмертная слава, раз уж при жизни ему ее не видать. Тогда становится понятным, почему Петров столь послушно содействует ему в свершении суицида. Человек довольно робкий и беззлобный, скорее ведомый, нежели ведущий, Петров идет на поводу другого, что для него вполне органично и мук совести не сулит. Таким образом он сам избавляется от искушения стать автором. Как бы то ни было, в финале фильма, совершив путешествие души, Петров заглядывает в окно своей квартиры, видя ее как игрушечный домик,

а сам он при этом такой большой. Здесь он таки состоявшийся автор, который почувствовал себя демиургом, творцом пусть маленькой, но собственной вселенной.

Следуя этой же логике, можно увидеть в жене Петрова женский архетип его психики – аниму как проводника между его сознанием и бессознательным, а маниакальное пристрастие Нурлынисы к истреблению мужчин – как бредовое видение бывшего мужа, болезненно воспринимающего какие-то запомнившиеся ему проявления характера бывшей, с которой мы расстаемся в кадре, где, как на манга-комиксовой картинке, она широко раскрывает рот в диком крике.

В числе свойств анимы Карл Густав Юнг называет пророческие наития и восприимчивость к чему-то иррациональному. Гриппозное

«Петровы в гриппе»

лихорадочное состояние плюс неумеренные возлияния обостряют эти качества, превращая Петрова в трансцендентальный субъект, у которого реальное существование неразличимо связывается со снами, галлюцинаторными видениями и воспоминаниями, в которых он возвращается к своему детству. Для этого ему достаточно просто физически ужаться, присесть на корточки, сравняться по росту с ребятней и стать в один с ними хоровод. И здесь актуализируется еще один юнгианский архетип – архетип ребенка, чаще всего ассоциирующийся с опасностью для ребенка, детской травмой, его уязвимостью или даже смертью, но и чудесным спасением. Такое спасение ожидает Петрова-младшего (Владислав Семилетков), а травмой можно, наверное, считать встречу самого Петрова в детстве на елке с олицетворенной в девушке Марине (Юлия Пересильд) Смертью. Больной, с температурой за тридцать девять, маленький Петров ужас как хочет попасть на костюмированную елку, а мать даже не дошила ему костюм и температура никак не

спадает. Но отец все же везет его на елку, и мы попадаем в залитый мертвенным светом неуютный зал, где бестолково скачут ряженые взрослые и почему-то даже не раздают подарков. В хороводе мальчик берется за руку с бледной Снегурочкой и, чувствуя ее ледяную ладонь, спрашивает: «Ты настоящая?» «Да, – отвечает та, наклоняясь к нему. – Я настоящая». Она настоящая, она символ настоящего, но беременная будущим – символом неотвратимо вызревающих перемен, хоть от этого будущего ее и тошнит.

Бред имеющего доступ к потустороннему трансцендентального субъекта Петрова, в бессознательной гриппозной заторможенности связывающего разные миры (куда оператор Владислав Опельянц бесшовно нас доставляет), служит предписывающим посланием, превращающимся в жизненную практику – визуально реализующуюся на экране перед глазами Петрова или, к его собственному удивлению, доносящуюся до него в виде откликов, рассказов других, например случайных попутчиков в троллейбусе. Пожалуй, не реализуется только жутчайшая галлюцинация, которой, как эпиграфом, предваряется череда бреда: та, где Петрова вызывают из автобуса на «операцию ФСБ» и он оказывается в толпе, из которой выстраивают линейку для расстрела. «Мы требуем суда!» – выкрикивает женщина из числа обреченных. «Разговаривать запрещается!» – слышится в ответ, и раздается автоматная очередь. Оптимистичной антитезой этому эпизоду становится финал-косплей перформанса прощания с рэпером Хаски, когда он лежал в гробу, а потом открыл глаза. И вот на экране появляется Хаски, которого не удалось похоронить, который ушел от криворуких уродливо-дебильных служителей беззакония и совершает свой радостный побег.

…Я избавлюсь от сна и обрадуюсь,
Завтрашний день, запинаясь об радугу,
Надо мной нависает… ◆

Елена Плахова

ПОТЕМКИ ФИНСКОЙ ДУШИ

FESTIVAL DE CANNES

«Купе № 6»
Hytti nro 6
По роману Росы Ликсом
Авторы сценария Андрис Фельдманис, Ливия Ульман, Любовь Мульменко, Юхо Куосманен
Режиссер Юхо Куосманен
Оператор Яни-Петтери Пасси
Художники Вячеслав Кишкун, Дина Логвинова
В ролях: Юра Борисов, Сейди Хаарла, Динара Друкарова, Дмитрий Беленихин, Юлия Ауг, Валентина Бодягина, Денис Пьянов, Василий Зинькевич и другие
Achtung Panda! Media; Amrion, Elokuvayhtiö Oy Aamu, Кинокомпания «СТВ» / «СТВ»
Финляндия – Эстония – Россия – Германия
2021

«Купе № 6», получившее приз номер два в иерархии Каннского фестиваля – Гран-при жюри, – принесло заслуженный успех финскому режиссеру Юхо Куосманену и российским копродюсерам Наталье Дрозд и Сергею Сельянову. Этот успех пролил бальзам на русскую душу, измученную санкциями, и утешил иллюзией, что мы все еще принадлежим к Европе – если не в виде равноправных партнеров, то хотя бы как интригующие и сексуально притягательные экзоты.

Куосманен, автор всего двух полнометражных фильмов, – самый титулованный финский режиссер после Аки Каурисмяки. Сопоставлять их по масштабу таланта не имеет смысла, однако национальные корни, меланхоличная интонация и атмосфера, тяготение к стилистике «ретро» сближают двух К. финского кино. Каурисмяки всегда был заворожен образом «Финляндии, которой больше нет» – страны дотелевизионной, а в кинематографическом смысле черно-белой эры. Куосманен дебютировал черно-белой картиной «Самый счастливый день в жизни Олли Мяки» (Hymyilevä mieso; 2016) о реальном финском боксере середины прошлого века, некстати влюбившемся накануне ответственного матча. Эта лента получила главный приз конкурса «Особый взгляд». Спустя пять лет Куосманен возвращается в Канны с новой работой.

И вновь не обойдешься без упоминания Каурисмяки – гордого финна со славянской душой, певца алкоголических белых ночей, озаренных северным сиянием нежности. Русское культурное присутствие в его фильмах всегда ощутимо (это может быть Достоевский, Чайковский или даже Бабаджанян с Евтушенко), но – тут уже начинается отличие – Каурисмяки никогда не снимал в России. Своих «Ленинградских ковбоев», якобы выехавших из сибирского колхоза, он послал в Америку, а двух подруг из СССР, посетивших Финляндию, в фильме «Береги свою косынку, Татьяна» играют финки.

У Куосманена, хоть его мир тоже насквозь условный, все по-другому. Финская студентка-археолог Лаура (Сейди Хаарла) едет из Москвы в Мурманск, чтобы увидеть наскальные рисунки-петроглифы.

«Купе № 6», режиссер Юхо Куосманен

В долгой поездке у героини возникает чувство к бритоголовому Лехе, соседу по купе, русскому шахтеру-алкашу (в этой роли выступает Юра Борисов, без которого теперь, кажется, не обходится ни один значимый российский фильм). Леха едет на заработки на Оленегорский горно-обогатительный комбинат, там же произойдет их с Лаурой последняя встреча.

Голос Куосманена с тех же северных российских окраин, к которым когда-то принадлежала и Финляндия, но звучит он иначе, чем у Каурисмяки. Возможно, потому что он опосредован женской оптикой: в основе сюжета «Купе № 6» роман Росы Ликсом, отмеченный главной литературной премией Финляндии. Он написан десять лет назад, но обращает читателя к еще доперестроечным временам, когда будущая писательница, учась в Москве, осуществила романтическую мечту всех европейских русофилов – проехала по Транссибирской магистрали. Обычно такие эксперименты или становятся лучшим лекарством от

иллюзий, или, наоборот, окончательно затягивают в омут. В романе есть хороший баланс между романтизмом и отрезвляющим цинизмом. Похоже, Росу Ликсом или, скажем, ее лирическую героиню особенно радуют самые вульгарные высказывания токсичного русского мужика (там он был сварщиком и разнорабочим Вадимом Ивановым!), и она не скупится приводить их во всей красе.

В кино в этом нет необходимости; во всяком случае, Куосманен и написавшая русские диалоги Любовь Мульменко обходятся (за одним исключением) без словесного экстрима, однако звероватый вид Борисова легко позволяет зрителю дорисовать этот персонаж. Поначалу навесив на Леху весь набор стереотипов, включая трехлитровую банку с огурцами, режиссер и актер ловко выворачивают ходячий

«Купе № 6»

штамп наизнанку – и выясняется, что у мизогина и матерщинника на самом деле «золотое сердце». Ну, вероятно, еще некоторые достоинства в придачу. По фильму видно, что и сам Юхо Куосманен хороший человек, и, когда, получая приз в Каннах, он обращается к своим копродюсерам: «Германия, Эстония, Россия, я люблю вас всех» – чувствуется, что это правда. В нем нет того постмодернистского излома, который сопровождал ранние фильмы Каурисмяки, пока тот не достиг высокой простоты. Куосманену ничего выгонять не надо – его фильм обезоруживает той непосредственностью, перед которой пасуют любые подозрения и упреки.

Можно усомниться в полной достоверности воссоздания времени-пространства «лихих девяностых». В «Купе № 6» не без задней мысли упоминается «Титаник» Джеймса Кэмерона – так возникает образ терпящей крушение гигантской машины, которая сначала свела героев из непересекающихся социальных сфер, а потом фатально разлучила

их. Но «Титаник» появился в России только в 1998-м, а по многим другим признакам действие (например, активное потребление спирта «Рояль») происходит несколько раньше. Весьма условна и богемная Москва 90-х, скорее напоминающая Петербург, тем более что там и с тамошними персонажами культурной тусовки эти сцены снимались. Залетной птицей в ней выглядит героиня русской француженки Динары Друкаровой Ирина – интеллектуалка и чаровница, вскружившая голову Лауре, а потом отправившая ее в Мурманск в объятия шахтера и тут же забывшая о ней. Это про коварную москвичку на вопрос Лехи, есть ли у Лауры парень, та отвечает: «Моего парня зовут Ирина».

Несмотря на мелкие приблизительности, сам дух 90-х режиссером и его оператором Яни-Петтери Пасси уловлен чрезвычайно точно. Это атмосфера бесшабашной свободы и открытости миру – без привкуса ксенофобии и гомофобии, навязанных властями позднее. Смурной гопник Леха при ближайшем рассмотрении воплощает русскую всемирную отзывчивость и благородную готовность помочь чужаку. Лаура же – воплощенные потемки одинокой финской души, переживающей свои лучшие мгновения в заплеванном русском вагоне, который мчится на самогонных парах сквозь вьюгу и полумглу со строгой проводницей в исполнении Юлии Ауг.

Стоит добавить, что права на американский показ этого безыскусного роуд-муви приобрела компания Sony Classics, известная изобретательной раскруткой артхаусных европейских фильмов. Из русских она покупала права на «Кукушку» Александра Рогожкина (тоже с неформальным финским участием), а из чисто финских – только один: «Человек без прошлого» Аки Каурисмяки. Было это почти двадцать лет назад. ◆

Зинаида Пронченко

СОМНЕНИЕ

FESTIVAL DE CANNES

«Герой»
Ghahreman
Автор сценария, режиссер
Асгар Фархади
Операторы Али Гази, Араш Рамезани
Художник Негар Немати
В ролях: Амир Джадиди, Мохсен Танабанде, Ферештех Садре Орафай, Сарина Фархади, Сахар Голдаст, Эхсан Гударзи, Алиреза Джахандиде, Мариам Шахдаэй и другие
arte France Cinéma, Asghar Farhadi Productions, Memento Films International, Memento Films Production
Франция – Иран
2021

В «Герое» герои – все. У каждого своя боль, своя правда, своя безвыходная ситуация, и потому у этой притчи нет назидательного финала. Как и в жизни, собственно. Никаких выводов из пережитого сделать нельзя, а морализаторством пусть занимаются те, кто никогда не испытывал отчаяния.

Иранское кино – всегда политическое, обличает смертную казнь, или отсутствие гласности, или бесправие женщин, или классовое расслоение, или религиозный фанатизм. Явления, естественно, взаимосвязанные. Иранское кино всегда, даже в случае Джафара Панахи, патетическое. Авторы хотят (н)изложить систему, поднести ей зеркало – в виде объектива камеры: кинематограф по-прежнему самая наглядная критика (не)бытия. А потом отправить весточку, сочинение на тему «как мы проводим десятилетия», в свободный, фестивальный мир. В этом мире из весточки сделают сенсацию, покажут крупным планом пустующее кресло режиссера, его видеообращение, наградят любой фильм, даже неудачный, хотя бы призом жюри. Свободный мир перед несвободным исторически в долгу. Свободный мир говорит несвободному: мы не в силах вас спасти, но можем, например, погладить.

Асгар Фархади не типичный иранский режиссер. В его фильмах чрезвычайно мало политики, точнее, он

«Герой», режиссер Асгар Фархади

незаметно апроприировал известный феминистский слоган: личное – это политическое. Разумеется, персонажи его картин тоже сплошь потерпевшие, но это как бы личные кейсы. Камерное несчастье, без фундаментальных социальных выкладок. Фархади искренне занимает позицию философа – они не воины, они предпочитают рассуждать о судьбах вселенной вдали от схватки. А может, неискренне, может, Фархади так удобно – быть вдали от схватки, на безопасном расстоянии. Его демарш в адрес администрации Трампа во время церемонии вручения «Оскаров» – поступок двусмысленный. Свободный мир перед несвободным в долгу, а не в авторитете.

Как бы там ни было, отношения свободы и несвободы – еще одна безвыходная ситуация, апория, софизм, антиномия или просто притча без назидательного финала.

Также Асгар Фархади очень сентиментальный режиссер. У него всегда все действуют от чувств, нервно и чересчур словоохотливо проговаривая свои резоны. Защищая свое счастье или шанс на счастье до последнего, чтобы в финале, в решающий момент, отступить и уступить судьбе – с поникшей головой и обреченным взглядом. Удивительным образом эта сентиментальность, порою экзальтированная, как в «Прошлом» (Le passé; снятом во Франции) или «Все знают» (Todos lo saben; сделанном в Испании) – фильмах, так сказать, туристического периода, – роднит режиссера с далекой вроде традицией мариводажа, то есть бесконечного, бесплодного, крайне рафинированного дискутирования на темы морали.

Вольтер высмеивал Мариво, утверждая, что тот всю жизнь взвешивал на весах пустоту. Мораль – она всегда чужая: справедливости нет, есть лишь закон и основанный на нем порядок. Порядок вещей. Или государственный порядок, в котором люди зачастую приравнены

«Герой»

к вещам. Мариводаж имеет точку отсчета, но не имеет пункта назначения и, главное, прикладного смысла. Дискуссия ради дискуссии. Не во имя формы, хотя она тоже крайне важна, но во имя преумножения вопросов. Ответы вам нашепчут ветер или река времени; со временем все проходит, время якобы лечит, стирает в душе отпечаток любой несправедливости.

Потому что несправедливость есть. Ее не может не быть, если каждый второй в Иране побывал, или сидит, или окажется в тюрьме. Человек плох, но не настолько же?

Главный герой сначала геройствует по расчету, потом вынужденно и все равно оказывается антигероем. Он молод и очень красив, как и его новая суженая. Тандем актеров заставляет заподозрить режиссера в любовании в ущерб познанию. Фархади в «Герое» отчасти действует, как Рюсукэ Хамагути в «Случайности и догадке»: внешним совершенством пытается победить глубинную реальность или хотя бы привести ее к какому-то мало-мальски удовлетворительному знаменателю. Красота актеров у Фархади на протяжении двух часов отвлекает зрителя от трагедии, чтобы в последние секунды обрушить всю ее тяжесть на наши головы: такие красивые, а жизни им не будет. Не суждено. А может, это просто эксплуатация – красоте сочувствовать гораздо сподручнее.

Главный герой все время смотрит исподлобья, как бы извиняясь. Он рожден не для того, чтобы сказку о долге и чести сделать былью. Он слаб, в чем-то наивен, он запутался еще за кадром, еще в затакте, еще до того, как Фархади взялся размотать клубок из нерешаемых моральных дилемм. Он похож на котенка или на цветок, над которым неумолимая Фемида, что в Иране путают с Фатумом, занесла свой тяжелый сапог. Он в тюрьме, он влюблен, он хочет на волю. Его женщина,

как часто бывает в картинах эры #MeToo, гораздо деятельнее, субъектнее, осознаннее. Она придумала целый план, как вызволить жениха из-за решетки. Но в Иране планы всегда дают сбой. А еще, говорят, не бывает лжи во благо. Найденный и возвращенный владельцу клад – сумка с золотыми монетами, забытая якобы на автобусной остановке, – станет билетом в чистилище, не в райские кущи. Рая на Земле нет. Ад – это другие. Чистилище – это ты сам, закоулки твоей совести, извилины твоего мозга, струны твоей души. На обмане не построишь новой жизни. Ибо сомневаться готов каждый из нас – даже в правде, что уж говорить про ложь. Я сомневаюсь, следовательно, я существую. Сомнения в собрате или согражданине позволяют меньше сомневаться в себе, корить себя за сомнительные поступки.

Героя жалко, он – в потемках. Он совершает ошибку за ошибкой. Ради возлюбленной и сына, а не себя ради. Героиню жалко, она мечется в своем затянувшемся целибате, плетет ложь за ложью, она любви, а не себя ради. Сопереживающих жалко, они хотят, стараются как лучше, ну и собственного успокоения для. Соперничающего за деньги, что есть жизнь, жалко тоже, жалко пуще. Ведь смерть хуже тюрьмы, а тюрьма хуже воли. Но из тюрьмы можно выйти, в положение каждого невозможно войти. Выбор – самая тяжелая вещь на свете. И тем не менее судьи кто? Да абсолютно все.

Такая странная жизнь, такая страшная жизнь. В Иране? Да абсолютно везде. А может, это просто кокетство Фархади или даже лицемерие? Но почти все философы свободного мира скажут несвободному режиссеру, что политика политикой, а смысла в жизни человеческой нет, счастья в жизни человеческой нет, воли тоже в жизни человеческой нет. Наверное, есть покой, если только не путать покой с трусостью.

Фархади хочет (н)изложить общество. Общество жаждет найти героя, но стремится сделать каждого парией. Антигерои тоже нужны и очень важны. Манифестация боли – это проявление эгоизма. В «Герое» антигерои все – не в этом ли назидание Фархади?

Как знать. Но ворота тюрьмы вновь закроются только за одним. Одним из многих, одним из тысяч. Кто-то на свободу, кто-то в несвободу. Паек в качестве эстафеты. Наконец-то воцарившаяся тишина в кадре – момент невыносимой истины. Наказание нашло героя, и виноваты в этом мы. ◆

Игорь Сукманов

ВОПИЮЩИЙ В ПУСТЫНЕ

FESTIVAL DE CANNES

«Колено Ахед»
Ha'berech
Автор сценария, режиссер
Надав Лапид
Оператор Шай Голдман
Художник Паскаль Консиньи
В ролях: Нур Фибак, Авшалом Полак
arte France Cinéma, Cinereach, Komplizen Film, Les Films du Bal, Pie Films
Франция – Израиль – Германия
2021

«Колено Ахед» Надава Лапида – по-настоящему радикальный фильм, с которым трудно выстраивать диалог. Он – почти реликтовое напоминание о тех временах, когда подлинное искусство кино еще не стало окончательным достоянием образованных масс и требовало от публики усилий и труда подняться над собой. Это вдвойне неожиданно, поскольку после восторженного приема виртуозных «Синонимов» (Synonymes; 2019) у израильского режиссера сформировался широкий пул почитателей, готовых охотно поглощать содержательный авторский продукт в радующей глаз оболочке. Отчаянное протестное настроение, бегство от собственной национальной идентичности прекрасно сочетались с Парижем, мелодикой французской речи, красотой молодости и плоти, а также с пальто горчичного цвета, ставшим феноменальной находкой этого фильма. Но в «Колене Ахед» подобного рода уступок почти не будет. Вместо Елисейских полей – Земля обетованная, однообразная земля-пустыня. Европейскому контексту «Синонимов» противостоят реалии Израиля, и в иностранном сознании это выглядит едва ли не как вызов, сознательно затрудняющий коммуникацию с экраном. Буквально с первых кадров фильм обрушивается на нас агрессивным потоком образов и звуков, действующих

«Колено Ахед», режиссер Надав Лапид

как непрерывный источник раздражения: несущийся на скорости сквозь пелену дождя ревущий мотоцикл, показанный то крупно, то на общем фоне; чередование снятых в движении субъективных кадров ездока с бесстрастным «божьим» ракурсом с высоты птичьего полета.

Следующий за этим эпизод кинопроб – своеобразный пролог картины – разыгран настолько вычурно и алогично, что попросту сбивает с толку. Намеренно не вдаваясь в разъяснения, Лапид изображает процедуру отбора исполнительницы роли Ахед Тамими, юной палестинской бунтарки, которая вступила в рукопашную с израильскими военными и удостоилась пинка в колено, как акт горячечного бреда, в котором полностью устранены границы между вымыслом и документом, жизнью и лицедейством, публицистикой и искусством, серьезной обеспокоенностью и издевательской иронией. Взамен производственной магии кино – сумасшедший дом. Сплошная одержимость почти как «по Жулавскому», с той лишь разницей, что страсти у Лапида политизированы до предела. Пока актрисы – рыжеволосые бестии – проявляют темперамент, реагируют на реплики и демонстрируют голые колени, мы обязаны самостоятельно сложить в голове обличительный контекст политической истории Израиля и одновременно образ планируемого фильма в фильме. Как навязчивая идея фикс в полемике с Ахед всплывают слова скандального израильского политика Бецалеля Смотрича, жаждущего прострелить колено палестинской воительницы. Кастинг-перформанс все больше походит на допрос. Эпизод достигает точки кипения и обрывается оглушительной сюрреалистической кодой: в кульминационный момент режиссер хватает молоток и, замахиваясь им на актрису, произносит в запале: «Сейчас мы размозжим эту коленку».

В итоге вступительная часть выступает в роли своеобразного горнила, из которого произрастает пламя основополагающей смысловой

эмоции картины. Неприязнь, отвращение, ненависть. Сила этих чувств действует на разных уровнях. Очень персональное, болезненное, на грани исступления, «чаадаевское» отношение Надава Лапида к своей стране объемлет фильм и отражается в словах и поступках главного героя – «обласканного Западом» режиссера, называемого только инициалом Y (Йуд, также Йод, *ивр*. יוד; самой маленькой и самой распространенной буквы ивритского алфавита). Пропитанный горечью и гордыней, он воплощает тип творца-мизантропа, человека неприятного и отталкивающего. Лапид делает все, чтобы зритель платил Йуду той же монетой – раздражался и отказывал ему в симпатии. Высокомерие героя вкупе с претенциозностью экранного синтаксиса, как говорилось выше, лишает фильм шансов на зрительскую любовь. Довольно непривычная и смелая для современного кино стратегия. В случае с картиной Лапида она дает неожиданный результат.

Основная сюжетная канва посвящена поездке Йуда в Сапир, отдаленный поселок на юге Израиля, где должен состояться показ его увенчанного наградами фильма. Инициатором этой встречи выступает молодая представительница Министерства культуры, обаятельная уроженка этих мест, мечтающая превратить пустующую библиотеку в цветущий культурный хаб. Завязка отдаленно напоминает «Тему» Глеба Панфилова. В ней маститый столичный литератор в разгар брежневского застоя отправляется за вдохновением в российскую глубинку. Он почивает на лаврах, страдает от творческой несостоятельности, презирает ближнего. Словом, пребывает в состоянии духовного и морального упадка. И тоже встречает на своем пути «очарованную душу», которой будет отведена роль Спасителя в судьбе этого живого трупа. Панфилов снял беспощадный отходной вердикт советскому человеку, из которого система изъяла огонь жизни, вогнала в шаблон, вытравила всякую чуткость в отношении мира и гуманистических ценностей. Лапид спустя десятилетия пытается в еще более откровенной, шокирующей манере строить свой «скверный анекдот» о смертельной схватке страдающей натуры с государственным Молохом.

Образ Йуда рисуется в крайне непривлекательном свете. Как режиссер он претенциозен и тщеславен. Его манера общения далека от доброжелательной. Свою радушную собеседницу из министерства он подавляет интеллектом, а публике, которая пришла на встречу с ним, не обещает ответов на поставленные вопросы. При этом он жаден до денег – в телефонном разговоре со знакомой журналисткой Йуд признается, что прибыл в эту глушь только потому, что «здесь платят лучше, чем в столичной Синематеке». Он подозрителен, напряжен, саркастичен, мрачен и груб. Нарушает безапелляционными вопросами репетицию рок-группы. Мочится на местную достопримечательность – природный резервуар, наполненный дождевой водой. И, в отличие от местных жителей, принимает само это озеро не за животворное чудо, ниспосланное пустыне, а за водоем, забирающий жизни. А еще Йуд – злобствующий диссидент, жаждущий «выблевать Израиль с воплем

и криком». Этому глубоко невротичному типу противостоит Яалом – поклонница его творчества и инициатор его приезда в Сапир. Казалось бы, тот самый «алмаз» (буквальное значение ее имени), который всей логикой обстоятельств должен смягчить мятежную душу героя. Ведь Яалом доброжелательна и человеколюбива. Она нетипичный функционер, которая относится к молодому поколению реформаторов, готовых служить искусствам верой и правдой.

Оба персонажа раскрываются в полной мере перед нами и друг перед другом дважды. Сначала при их первой встрече это охотно делает Яалом, отвечая на вопросы Йуда о своей деятельности в библиотечном отделе Министерства культуры. Вся сцена, подчеркивающая искренность девушки и напряженность героя, который каждым своим словом и поступком пытается поставить собеседницу в неловкое положение, балансирует между дознанием и психоаналитическим сеансом, где роль кушетки играет диван в гостиничном коттедже. При этом реакцией на слова Яалом зачастую выступают не столько реплики самого Йуда, сколько его нервозное состояние. Резкие движения камеры позволяют ощутить накатывающую на героя волну агрессии. Природу этих визуальных вывертов – горизонтальных (от взгляда к взгляду) и вертикальных (земля – небо) перемещений – окончательно прояснит кульминационная сцена в пустыне, где роли персонажей меняются и где Йуд выступает с провокационной «исповедью», а роль внимательного слушателя теперь исполнит Яалом.

Йуд рассказывает о своем юношеском армейском опыте периода Ливанской войны, и Лапид воспроизводит эту историю как череду убийственно абсурдистских эпизодов: томление молодой плоти, вынужденной блюсти казарменную аскезу, снято на манер танцевального клипа; ритуальная «дедовщина» представлена серией гомоэротических кадров; наконец, судный день разыгрывается как зловещая мистерия по валянию дурака. Война читается как полнейшая бессмыслица (она придумана «не ради геройства, а ради оправдания своей жизни в статусе военного человека»), исполнение воинского долга приравнено к добровольному самоунижению, а жертвенность сопряжена с коллективным садомазохизмом. Армейская травма, о которой говорит Йуд и которая многое объясняет в его характере, касается всех без исключения израильтян. На этом можно было бы поставить точку, но в фильме антивоенный дискурс наряду с «палестинским» сюжетом о колене Ахед далеко не финальная цель. Вскрыв два нарыва, Лапид только сильнее преисполняется яростью к системе, их породившей. И он, подведя зрителя вплотную к своей вражеской мишени, обрушивает на нее гнев ветхозаветной силы.

Йуд клянется отомстить своим обидчикам, попирающим его достоинство и гражданскую свободу. В «армейской истории» он, по его словам, так и не решился преподать урок людям, которых страстно возненавидел, – сержанту, упивающемуся властью; себе и своим сослуживцам, готовым из раболепия и страха идти на любое святотатство. Зато теперь он готов вершить символический акт правосудия.

«Колено Ахед»

Его кровные обидчики – государство и всякий, кто этому государству служит и приводит в исполнение его циркуляры.

А следовательно, доверчивая, сочувствующая ему Яалом, которой Йуд изливает свою душу, суть его противник. Она способна поступить по совести, не испугаться его крамольных речей и внутренне согласиться со всем, что его гложет. Она счастлива не предавать его, но при соблюдении им унизительного условия отказа от своих принципов. Элементарная анкета-опросник, какую должен заполнить герой, чтобы получить деньги за свое выступление, становится искрой, которая воспламенит его ненависть. Для героя принятие бюрократического документа означает соглашательство с политикой, которую осуществляет государство. Государство, по убеждению самого Лапида, «враждебное по отношению к своим гражданам».

Лапид прибегнет к почти лобовому приему – на фоне внемлющей Саваофу пустыни Йуд даст выход своему возмущению. Его протестный монолог, обращенный к небу, камням, потрясенной Яалом, сам по себе может служить примером беспрецедентной дерзости и отваги. Обвинения разрывают гортань и бьют наотмашь. Пламенная речь, которую в скороговорном речитативе, почти рэпе, произносит герой, звучит ревом животного. Он доводит себя до исступления, бешенства, припадка. Буйству слов и плоти вторит изображение. Перекошенное гневом лицо, его сверхкрупный план то теснит собой весь кадр, то выпадает из него. Однако потрясает в этом вопле его содержательная основа. Не берусь утверждать за все мировое киноискусство, но не припомню обвинительной тирады такой мощи в адрес действующего государства. Обвинения, подобные божественным начертаниям на стене трапезной Валтасара, звучащие мукой, угрозой и проклятием. Не могу и представить себе толики подобного откровения в самых

«Колено Ахед»

смелых протестных фильмах нашего времени. Даже яростные оппозиционеры бесчеловечных режимов – позволили бы они себе расставить акценты с такой убийственной прямолинейностью? Допустили бы в контексте своей отчизны, российской, белорусской, какой угодно, реплики, подобные тем, что звучат в картине Надава Лапида? «Что станет со мной, если я желаю порассуждать об Израиле как презренном государстве, проповедующем национализм, садизм, расизм… Как поступит со мной ваше Министерство культуры, если моя тема в искусстве – государство, которое тошнит от инакомыслия, чья мораль лжива и походит на мошенничество, чьи законы перекрывают доступ к кислороду и прочищают мозги граждан?»

Лапид изобличает систему словом, но и делом. Он наделяет Йуда чертами карающего Ангела-истребителя. И тот принуждает милейшую, милосердную Яалом вслух признать: министр культуры ненавидит культуру в государстве, которому ненавистна свобода – самое прекрасное, что дано человеку. Теперь фильм не просто обвиняет, он стирает различие между государственной культурной институцией и военным ведомством. Рассказ Йуда о садистской патриотической забаве умирать во славу родины рифмуется с заполнением злосчастного бюрократического документа, который ставит сильную независимую натуру в унизительное положение раба.

Госаппарат как идеологический доктринер через бюрократические процедуры выслеживает инакомыслящих и насаждает в обществе исключительно «правильные» с точки зрения правящей элиты взгляды. Этим он подобен эскадрону смерти – бездушной, попирающей достоинство и индивидуальные свободы военизированной силе, которая готовит из граждан патриотов-камикадзе, готовых по команде проглотить цианид, расшибиться в лепешку, следовать стадному инстинкту. Так, по

Лапиду, чистосердечная Яалом, чье имя означает не только алмаз, но и название израильского спецназа, своим служением Минкульту лишается ореола святости. Ее соглашательская позиция столь же чудовищна, безнравственна и лицемерна, и потому Меч карающий заносится над ее головой. Йуд является в Сапир не просто как столичная знаменитость. Он действует как посланец Божий, «посланный в Иерусалим, чтобы истреблять его». Поэтому, общаясь с Яалом, он демонстрирует множество лиц – заносчивое, уязвленное, страдающее, злорадствующее.

Отталкивающий образ героя, его истерзанное эго, больная душа – красноречивое свидетельство еще одного преступления системы против человечества. Ее установка на подавление неугодных озлобляет праведников, добродетель лишает радости, гуманистов превращает в монстров. Ненависть убивает. Жить с таким чувством невыносимо, а иначе невозможно. В случае с Йудом это превращается в дурную бесконечность. Он добивается своего. Творческий вечер завершается грандиозным скандалом. Враг публично посрамлен – сенсационное признание государственной чиновницы записано на диктофон, в скором времени об этом узнает вся страна. Потрясенная Яалом готова броситься в пропасть, а безмолвствующая толпа уже жаждет растерзать героя. Но драматическая неизбежность развязки начинает буксовать. В пограничной ситуации герои никак не решаются на финальный шаг. Яалом то порывается, то медлит покончить с собой. Грозный, неумолимый Йуд колеблется привести приговор в исполнение. Трагедия застывает в фарсе.

Выйти из ветхозаветного тупика Надаву Лапиду удается с помощью великой гуманистической традиции. Не случайно Йуд в одной из сцен взывает к Жюлю Верну, Достоевскому, Кафке, Диккенсу, Жорж Санд и Эдгару По. Когда дух мщения овладевает им окончательно и он, идеалист, оказывается в шаге от геенны огненной, на авансцену выйдет ключевой персонаж, который протянет ему руку, узрит в нем не дьявола, но Человека. При этом финальное воскрешение «мертвой души» свяжется рифмой со строками из Священного Писания: «И когда он начал истреблять, увидел Господь и пожалел о сем бедствии, и сказал Ангелу-истребителю: “Довольно! Теперь опусти руку твою”». На рассвете Йуд как ни в чем не бывало покидает Сапир. Садится в самолет. Записывает на телефон прощальное видеообращение для своей матери… Командировка состоялась. Страсти угасли. Затишье. Двусмысленность концовки замечательна. Она дает предположить, что развернутый на экране бунт был предпринят художником не в жизни, а в воображении. Что действительность по-прежнему непроницаема для очевидных истин и единственное пристанище для ума, чести и совести в наши дни покоится в сфере творчества. Экран, книга, перформанс – территории абсолютных свобод, трибуны для отважных духом одиночек, которые в бескомпромиссных поисках правды знают одно: «художник должен кусать руку, которая его кормит». ◆

Антон Долин

КОНКРЕТНАЯ МУЗЫКА

«Память»
Memoria
Автор сценария, режиссер Апичатпонг Вирасетакун
Оператор Сэйомбху Мукдипром
Композитор Сесар Лопес
Художник Анхелика Переа
В ролях: Тилда Суинтон, Элькин Диас, Жанна Балибар, Хуан Пабло Уррего, Даниэль Хименес Качо, Агнес Брекке, Жеронимо Барон, Констанца Гутьеррес, Дэниел Торо и другие
185 Films, Anna Sanders Films, Beijing Contemporary Art foundation, Bord Cadre Films, Burning Blue, Centre National de la Cinématographie (CNC), Doha Film Institute, Eficine, Hubert Bals Fund, Illuminations Films, Kick the Machine, L'Aide aux Cinémas du Monde, Labodigital, Louverture Films, The Match Factory, Medienboard Berlin-Brandenburg, Ministère des Affaires Étrangères, Piano, Proimágenes Colombia, Purin Foundation, Rediance, Sovereign Films (II), Xstream Pictures, ZDF/Arte
Колумбия – Таиланд – Франция – Германия – Мексика – Катар – Великобритания – Китай – Швейцария
2021

Название «Память» неточно. Memoria, как показывает кульминационная сцена фильма, – это воспоминание. Его связь с неожиданным недугом, настигнувшим героиню (и позаимствованным у автора), «синдромом взрывающейся головы», неочевидна и неоспорима. Так пусть и этот текст начнется с неочевидного воспоминания.

Через неделю после завершения Каннского фестиваля, на котором «Память» Апичатпонга Вирасетакуна получила приз жюри, я оказался в Чикаго, колыбели многочисленных музыкальных направлений и жанров. Там впервые за долгие месяцы после вынужденной ковидной паузы побывал на нескольких концертах. Мне показалось, что эпидемия изменила слуховые привычки, как-то воздействовала на восприятие музыки. Особенно хорошо это было заметно на фестивале Ravinia, старейшем форуме классической (и не только) музыки под открытым небом, где я слушал Моцарта в исполнении Чикагского симфонического оркестра. Приученный к хорошей акустике, которую может нарушить не только звонок мобильника, но и упавший на пол номерок из гардероба, поначалу я никак не мог сконцентрироваться на музыке, заглушаемой хором орущих цикад. Потом насекомые резко замолчали, зато начал завывать ветер – и к четвертой части симфонии «Юпитер»

рухнул проливной дождь. Странным образом мне начало казаться, что музыка от этого лишь выигрывает. Прорываясь сквозь препятствия, она обогащалась новыми нюансами и интонациями. Это был странный, неслыханный Моцарт. Не могу избавиться от сравнения с чувствами, которые сопровождают меня на фильмах Вирасетакуна. Они ускользают от описания и строгого анализа, никак не сводясь к описанию происходящего на экране – и не из-за чрезмерной эффектности визуального ряда, а, напротив, из-за его кажущейся нейтральности, приглушенности, бедности (но опять же не очевидно радикальной, не вызывающей). Кажется, что этот кинематограф озабочен показом невидимого. Лишь «Память» уточнила для меня этот диагноз: здесь мы имеем дело не с видимым, но слышимым. Как звукорежиссер, сидящий на пульте, режиссер уводит визуальное в минимум и даже минус, увеличивая чувствительность аудитории к аудиальному восприятию.

Джессика (Тилда Суинтон) просыпается на рассвете в чужой постели; в Боготе она чужестранка, приехала навестить больную сестру в госпитале. Очертания предметов и явлений мягко размыты в полумраке. Будит Джессику громкий шум-взрыв-удар. Позже, разговаривая в кафетерии больницы с мужем сестры (математиком, написавшим стихотворение о грибах), она узнает, что никаких строительных работ в окрестностях дома не проводится. Этот «бум» – в ее голове. Он вернется не раз и не два. Заинтригованная Джессика пустится на поиски. Во внешнем мире она будет искать истоки того, что звучит в ее сознании. На этом парадоксальном квесте строится сюжет «Памяти».

Виртуозность режиссуры Вирасетакун часто являет в сценах обманчиво скупых и простых. Здесь это встреча Джессики с молодым звукорежиссером Эрнаном (Хуан Пабло Уррего) в студии звукозаписи и сведе́ния. Терпеливо дождавшись, пока он завершит работу над музыкальным фрагментом, она пытается описать словами то, что слышит, находя неловкие аналоги. Он, как ни странно, улавливает идею, скрупулезно подбирая нужный звук… и находит его. Искусственным образом из саунд-библиотеки генерируется то, чего не существует в так называемой «объективной» реальности, но вполне конкретно для Джессики, а вместе с ней для зрителей фильма, вздрагивающих одновременно с героиней, когда в первые минуты безмолвного зрелища раздается внезапный «бум».

Все субъективно: вот у автобуса лопнула шина, а прохожие на улицах Боготы, застигнутые врасплох, бегут и бросаются наземь, как во время обстрела или бомбежки. Это ли не демонстрация самой сущности искусства, которое материализуется из фантазии, одновременно умозрительной и ощутимой, продолжая хранить свою невидимость. Слышное одним, недоступное для других.

Другая элегантная сцена, включающая метаописание искусства, – посещение Джессикой выставки колумбийского художника Эвера Астудильо, чьи бесплотные образы-силуэты близки эстетике Вирасетакуна. В зале Джессика одна. Внезапно гаснет свет, и она сама

превращается в такой же неподвижный силуэт, как изображенные на картинах. В чем отличие? Несколько секунд спустя все приходит в движение, и Джессика вновь становится объемной, трехмерной, живой. То есть не только вымышленным персонажем фильма, но и самой собой: Тилдой Суинтон – актрисой, продюсером, фактически соавтором, bigger than character, которая (что нормально для фильмов Вирасетакуна) тут вовсе не играет, а служит ключевым элементом. Так за счет включения в фиктивную реальность подлинного компонента, который не подвержен коррозии вымыслом, режиссер укрепляет материю своего фильма, не нуждающегося в глянцевитых фантазиях.

Он, привычный работать с ноунеймами (его любимые актеры – кровельщик, рыночная торговка, послушник из буддийского монастыря), не смущается перспективой сотрудничества со всемирной звездой, у которой свой ореол и ареал, свое амплуа и шлейф. То же касается француженки Жанны Балибар (по сюжету археолога и антрополога Агнес), сделавшей имя в артхаусных фильмах Рауля Руиса, Жака Риветта и Педро Кошты. Именно Агнес показывает Джессике человеческие скелеты, найденные в строящемся горном туннеле (пещеры и гроты – постоянные локации Вирасетакуна); костям по шесть тысяч лет, а тайны дыры в женском черепе так никто и не открыл. Возможно, такая всемирная дыра есть и у Джессики, и у Агнес, улавливающих радиоволны космоса и умеющих удержать их в своих сознаниях-приемниках. Никогда еще у Вирасетакуна микромир и макромир не находились в настолько тесной взаимосвязи. Джессика слышит вселенную и является ее создательницей. Вся Колумбия уместилась в ее мозгу, где случилось извержение вулкана; вся галактика – в ее голове, где раздался этот самый big bang.

Описывая звук, Джессика говорит об округлом камне определенного размера и о его падении в колодец, о земле, железе и бетоне. Английское (восходящее к латинскому) название искусственного стройматериала *concrete*, который вполне можно считать ключевой стихией первой, городской половины фильма, рифмуется с термином «конкретная музыка», вполне точно описывающим метод Вирасетакуна. Особенно чуткий к любым звукам, он редко – но метко – прибегает в своих картинах к музыке, которая никогда не работает как поддерживающий фундамент для изображения и/или сюжета, но служит для них контрапунктом. Если так можно сказать, режиссер не возводит шумы и звуки в ранг так называемой «нормальной» музыки, но производит обратную операцию – поп-песня (как в финале «Дядюшки Бунми, который помнит свои прежние жизни»), нежный гитарный перебор (как в «Синдромах и столетии») или энергичный джазовый джем (как в «Памяти») уравниваются в правах с пресловутым шумом цикад, течения реки, колышущихся на ветру деревьев. Особенно отчетливо это слышно в сводном саундтреке Metaphors, выпущенном в 2017 году и состоящем из «избранных звуковых работ режиссера». А в одной из первых сцен «Памяти» режиссер устраивает

«Память», режиссер Апичатпонг Вирасетакун

целый концерт сигнализаций автомобилей на парковке – разумеется, без участия и вне воли их водителей.

Любая музыка в его фильмах – конкретная, что забавным образом противоречит тому их качеству, которое иногда называют (с одобрительной или осуждающей интонацией, не важно) абстрактностью. Взаимодействие конкретного (звукового) с абстрактным (визуальным, но не только) обусловливает движение, которое можно считать бесконечным. В 1987 году изобретатель и идеолог «конкретной музыки» Пьер Шеффер в интервью с коллегой-композитором Тимом Ходжкинсоном с горечью признавался: «…Каждый раз мне приходилось испытывать разочарование, поскольку я не мог добраться до музыки – того, что я называю музыкой. Я считаю себя исследователем, ищущим путь на Крайнем Севере, но я не смог его найти»[1]. Однако для Вирасетакуна это позитивное качество. Для него искусство – это процесс, который не предполагает завершения ни в одном возможном смысле. Несомненно, «Память» – фильм-путь, фильм-путешествие (хоть и не вписывается в рамки жанра road movie), у которого не может быть некоего удовлетворительного результата.

Например, в замысле с самого начала фигурировала определенная концовка: добравшись из Боготы в деревню, скрытую между гор, Джессика находит второго Эрнана – пожилого (тот же ли это человек или другой, мы не узнаем) – и исцеляется от бессонницы, к которой привел «синдром взрывающейся головы». Последний кадр должен был показывать ее спящей. Он был снят и даже попал на постер картины, где фигура лежащей женщины накладывается на черно-белый горный пейзаж. Но в сам фильм эта сцена не вошла, превратившись в отдельное произведение, видеофрагмент, демонстрируемый на выставках. Как будто излечение Джессики ставило бы в действии картины точку,

1. *Шеффер Пьер*: «Я потратил жизнь впустую…». Перевод с английского Юлии Дмитрюковой по изданию Recommended Records Quarterly. Vol. 2. 1987, N 1.

«Память»

от которой Вирасетакун решил отказаться. За этим может стоять не только экспериментальный подход к композиции фильма и нарративным структурам, но и нежелание расставаться с промежуточным состоянием сна/бессонницы – мучительным для человека, но плодотворным для художника. В одноименной с фильмом книге, выпущенной к премьере, содержится масса любопытного материала, использованного при работе над ним. В том числе вырезка из научной статьи о птицах, репетирующих свои песни во сне (а ведь птичье пение, к которому человечество издревле применяет музыкальную терминологию, в нормативном понимании современного слушателя, – та же «конкретная музыка»[2]). Проводниками в сновидение выглядят и собаки: бездомного пса сестра Джессики спасает как раз накануне своей болезни и вспоминает о нем, выходя из больничного сна. А потом вновь забывает, будто передавая его по эстафете Джессике: та встречает собак, бодрствующих и спящих, повсюду на своем пути.

Сновидческие свойства кинематографа Вирасетакуна давно стали общим местом, но в «Памяти» они особенно любопытно соединяются с неброской документальностью видеоряда, с существованием автора и героини в чужом для них пространстве Колумбии. Чужестранец, перед глазами (и прочими органами чувств) которого проходят чередой неизвестные и непонятные явления, – всегда немного сновидец наяву, даже если для окружающих его аборигенов эти явления будничны и неинтересны. С другой стороны, его бормотание на чужом для местных наречии звучит красиво, как ария певчей птицы, за которой тоже – спросите орнитологов – есть конкретная задача или даже месседж, просто мы не способны перевести его на свой язык.

Таков же и шум ударов в голове Джессики – редких, дискретных, но в трейлере фильма запросто превратившихся в своеобразный ритм.

2. На обложке исписанного мной вдоль и поперек на сеансах Memoria блокнотика, который мне подарили в Ясной Поляне, несколько птиц, наверняка певчих. Сейчас я пытаюсь разобрать свои каракули, пока пишу эту статью.

Конкретная музыка. Будто бой тамбуринов из хоррора Жака Турнёра «Я гуляла с зомби» (1943), который так высоко ценит Апичатпонг Вирасетакун и который подарил героине фильма ее имя (в сценарии ее звали Эрикой). Только в том старом ужастике Джессика оказывалась зомби, что приводило в содрогание и наблюдавшую за ней медсестру, и публику. Похоже, такой же экзорцизм хотела бы провести над героиней «Памяти» провинциальная терапевтка, которая отказывается прописать чужестранке таблетки для улучшения сна, но советует обратиться к Иисусу и исследовать творчество Сальвадора Дали. Но у новой Джессики другая терапия. Подключаясь к чужим воспоминаниям и переставая быть собой настолько, что получает способность плакать над чужой болью и бедой, отныне она вовсе не несчастна. Именно так она обретает своеобразную гармонию и избавляется от мучающей ее тревоги.

Это результат не предполагаемого сближения чужестранки с незнакомой ей Колумбией, но и не отстранения от неведомой земли, а чего-то среднего – динамики приближения-удаления, будто поиска нужной волны в радиоприемнике. Которую можно сравнить и с поиском языка режиссером в его самом необычном (скажем даже, «заведомо чужеродном») фильме, и с поисками легендарного и для коренных колумбийцев племени Невидимых, скрытых от нескромных глаз и ушей где-то в дебрях Амазонки, – о нем за семейным обедом героине рассказывает ее выздоровевшая сестра. К той же невидимости стремится сама Джессика, двигаясь от первой половины картины ко второй.

«Столичная» часть повествования строится вокруг встречи Джессики с Эрнаном и их совместного поиска таинственного шума. Здесь звучит музыка: сам молодой Эрнан, как выясняется, играет в рок-группе The Depth of Delusion, а потом, после нескольких встреч с Джессикой, растворяется без следа, его существование отказываются признать и его предполагаемые коллеги. В «деревенскую» часть фильма зрителя ведет тот самый туннель с древними скелетами, где соединяются Джессика и Агнес. Он называется La Linea, его строят много лет, но сроки завершения всё отодвигаются – так что не придумать лучшей метафоры ни для неоконченных повествований Вирасетакуна, ни для попыток человека взять верх над природой. Уже из туннеля героиня выныривает куда-то в окрестности городка Пихао, названного в честь древнейшей народности Колумбии, к горам и реке. На ее берегу она встречает второго, пожилого Эрнана (Элькин Диас), диалог с которым составляет кульминацию картины. В этой встрече растворяется, исчезая из пейзажей последних кадров, сама Джессика. Ее особое увлечение – орхидеи. Вместе с ней мы будем изучать грибы и их влияние на цветы. Многие орхидеи существуют с грибами в симбиозе, так что и те, и другие – идеальные персонажи для органического кинематографа Вирасетакуна. Их жизнь неприметна, неразличима для человеческого глаза, подчинена собственным законам и прихотлива. Они подают людям пример свободы.

Цитируя в книге «Память» разговор с Джозефом – то ли реальным, то ли вымышленным прототипом пожилого Эрнана, – режиссер приходит с его слов к выводу, который можно счесть описанием происходящего в фильме: «Чтобы стать свободным, тебе нужно извлечь себя из всего. Ты должен быть вовне собственного опыта. Тебе не нужно смотреть на себя как на субъекта или объект этого опыта. Тебе надо быть вовне. Ты должен стать наблюдателем без намерения стать наблюдателем…» Джозеф теоретизирует – Эрнан демонстрирует. Разговор Джессики с этим неколебимо спокойным рыболовом у горной речки полон поразительных сюрпризов: тот сообщит, что живет вечно, помнит все, был рожден вне Земли и сам выбрал своих родителей. Таким образом, он, как и Джессика с Агнес, тоже чужестранец и даже «чужой» в научно-фантастическом смысле. Инопланетный рыбак умеет слушать камни и переводить с языка обезьян. Тем не менее по-настоящему Джессику впечатляет момент, когда Эрнан по ее просьбе ложится на траву и засыпает. Или умирает. Становится неподвижным, будто гриб или орхидея. Останавливается на томительные и магические пять минут экранного времени. Мы приняли бы их за стоп-кадр, если бы не чуть шевелящиеся на ветру травинки.

Это, быть может, самая важная точка фильма. Вирасетакун известен статичными кадрами, но здесь превосходит себя, испытывая терпение зрителя. Вместе с тем пробуждение Эрнана выглядит как настоящее чудо воскрешения: что-то подобное сотворил в финале «Слова» Дрейер. «Как это было?» – спрашивает Джессика. «Что?» – уточняет Эрнан. «Смерть», – прямодушно отвечает Джессика, недавно похоронившая мужа (об этом сообщит лишь мимолетный диалог, где будет упомянут сертификат о смерти). «Хорошо», – уверенно констатирует Эрнан. Каким-то невероятным образом смерть и победа над ней соединяются в одном эпизоде, заодно знаменуя преодоление проклятия кинематографа быть «запечатленным временем». Здесь кино становится холодильником вроде того, что выбирает для своих орхидей героиня: в нем времени просто нет, оно заморожено.

Когда Джессика заходит к Эрнану домой, садясь за один стол, они проводят что-то наподобие спиритического сеанса. Настраивая звук друг у друга в головах (и у публики в ушах), слушают звуки древнейших времен, когда двое мужчин племени пихао избили третьего и отобрали его обед. Джессика здесь – антенна, а Эрнан – жесткий диск. Оба свободны от обязательств быть субъектами или объектами и тем более персонажами кинофильма. Их задача в другом: хранить и передавать нам чужие воспоминания, «мемории». А герои остались за кадром и вообще давно умерли; все, кто страдал и мучился в этих краях, а теперь стал прахом, костями, найденными в недостроенном туннеле. Их память по-прежнему переполняет воздух.

Прошлое у Вирасетакуна всегда смыкается с будущим, архаика – с фантастикой. Соединение Джессики с Эрнаном вызывает из джунглей источник того самого шума-звука-бума, с которого все началось. Это

«Память»

скрытый в зеленой листве космический корабль. Он заведет двигатель, издаст еще несколько громких звуков (видимо, теперь уже извлеченных из головы Джессики) и улетит далеко-далеко, в сторону Кордильер. Что бы это вообще значило? Возможно, сородичи Эрнана возвращаются домой. Или невидимый «взрыв мозга» родился на свет в той форме, которая напоминает о традиционном назначении кино – поражать, развлекать, иметь дело с непредставимым, попирая обыденность.

А может, это макгаффин, нужный лишь затем, чтобы громкие звуки наконец-то унялись и все персонажи фильма долгой чередой начали вслушиваться в тишину – самую конкретную из всех музык, под которую растут грибы и расцветают орхидеи. Тишина звучит ничуть не хуже Моцарта. ◆

Апичатпонг Вирасетакун:

«КОГДА НА МОИХ ФИЛЬМАХ СПЯТ, Я ПРИНИМАЮ ЭТО КАК КОМПЛИМЕНТ»

Беседу ведет Антон Долин

FESTIVAL DE CANNES

Антон Долин. Что заставило вас поехать снимать в Колумбию?

Апичатпонг Вирасетакун. Первоначально было лишь желание поехать в джунгли, на Амазонку. Кстати, туда я не добрался до сих пор. Но я влюбился в Боготу, в городской пейзаж, в живущих там людей, которые стали мне дороги за время подготовки к фильму. Наверное, я мог бы снять эту картину в любой стране Латинской Америки. Но сложилось именно с Колумбией. Я узнавал о ней все больше – о травматических событиях прошлого, о всплесках жестокости… Фильм не говорит об этом напрямую, но этого касается. Самое важное спрятано под поверхностью.

Антон Долин. Как и когда возникло название фильма?

Апичатпонг Вирасетакун. Мы искали название долго и нашли в Колумбии: там мне рассказали, что memoria для колумбийцев не только воспоминание или память, но и нечто из прошлого, связанное с травмой. Тогда я сразу почувствовал: то, что нужно. Джессика и другие герои фильма изживают скорбь по чему-то, что ушло.

Антон Долин. Вы впервые снимали не на родном языке. Каким был этот опыт?

Апичатпонг Вирасетакун. Для меня испанский язык звучал как музыка: он чрезвычайно красив. Не знаешь и слушаешь… Конечно, мы зависели от переводчиков, но в любом случае массой деталей я не мог управлять из-за незнания испанского. Знаете, недавно я разговаривал с другом-японцем и восхищался диалогами в фильмах Ясудзиро Одзу: они сыграны так естественно! Друг возмутился: он утверждал, что у Одзу в диалогах нет никакой естественности. Когда мы снимали «Память», иные сцены казались мне особенно удачными, и вдруг кто-то из колумбийцев возмущался: это же какая-то «мыльная

опера»! Бесполезный спор, ничего не выяснишь. Так что я концентрировался на скорости действия и диалога, на их нарочитом замедлении. Важен звук голоса, важны паузы между словами, важна интонация, обозначающая рефлексию.

Антон Долин. Почему для вас столь важно замедление темпа?

Апичатпонг Вирасетакун. Концентрируется внимание зрителя, он пристальнее следит за происходящим. «Внимание», может, и не совсем точное слово… Так фильм лучше его загипнотизирует. И вместе с тем заставит вспомнить, что это лишь иллюзия, кинематограф.

Антон Долин. Вы же снимали по сценарию? Что изменилось в процессе съемок?

Апичатпонг Вирасетакун. У нас был сценарий, были раскадровки, все было

Апичатпонг Вирасетакун

распланировано в мельчайших деталях. Структурировано! В конечном счете фильм все равно находит собственный путь, постепенно обретает форму. Многое пришлось вырезать. Особенно объяснения или метафоры, связанные со звуком в голове героини. Все-таки фильм о Джессике, о ее походке.

Антон Долин. Каково было работать с Тилдой Суинтон?

Апичатпонг Вирасетакун. Это счастье. Она полна энергии, она – воплощение желания играть. Я в восторге от того, что Тилда остается Тилдой, не перевоплощаясь в персонаж. В этом есть какая-то магия. Тилда осталась собой, найдя Джессику постепенно – например, в замедленной скорости ее движений, будто она движется под водой. Тилда не только играет – она становится Джессикой.

Антон Долин. Что объединяет вас с Тилдой?

Апичатпонг Вирасетакун. Наш подход. Мы стараемся не добавлять детали, а убирать ненужное. Сколько Джессике лет, от чего умер ее муж,

давно ли это случилось? Я понятия не имею. И для нее это совершенно нормально.

Антон Долин. Тем сложнее интерпретировать фильм.

Апичатпонг Вирасетакун. Не все здесь делается осознанно. Когда я работал над «Тропической лихорадкой», финал был загадкой для меня самого. Два моих персонажа входят в джунгли, один из них превращается в тигра, а потом оба исчезают, растворяются. Остаются только движущиеся деревья. Куда они делись? Не знаю этого. Я не знаю и того, куда уходят воспоминания в «Памяти», во что они превращаются. Как воспоминание о моем детстве, моя давняя любовь к павшим империям и научной фантастике находят свое место в этой истории? Трудно ответить. Но они здесь.

Антон Долин. Какие чувства, по-вашему, должен вызывать этот фильм?

Апичатпонг Вирасетакун. Любые чувства – это хорошо. Вы вздрагиваете от звука взрыва в голове Джессики? Я сам от него вздрагиваю. Картина продолжает меня удивлять. На премьере в Каннах я внезапно почувствовал ее по-новому, как будто каждый человек в зале стал Джессикой. В этом было что-то магическое, фильм по-настоящему родился на свет.

Антон Долин. Расскажите о том, как создавался этот звук.

Апичатпонг Вирасетакун. Всё в фильме! Мы работали с художником по звуку точно так же, как Джессика – с Эрнаном, когда она копается в библиотеке в поисках звука, который слышала в своей голове. Ведь изначально этот звук слышал я сам… Но теперь, когда я позволил услышать его остальным, он ушел, исчез.

Антон Долин. Как вы относитесь к людям, которые засыпают на сеансах ваших фильмов?

Апичатпонг Вирасетакун. Я сам на них сплю. Если они засыпают, значит, чувствуют комфорт. Человек может заснуть, когда чувствует себя в безопасности: он у себя в спальне, в доме, в пещере. Когда на моих фильмах спят, я принимаю это как комплимент.

Антон Долин. Фильм при этом становится сновидением…

Апичатпонг Вирасетакун. …или с ним смешивается, они становятся чем-то единым, цельным.

Антон Долин. Сон и смерть в вашем фильме сливаются, чуть ли не меняются местами в сцене, когда Эрнан ложится на землю и замирает.

Апичатпонг Вирасетакун. Он будто дразнит Джессику, говорит ей: «Сейчас я остановлюсь». И останавливается, ставит себя на паузу. Мы всегда мечтаем видеть в смерти всего лишь сон, сновидение. И, конечно, обманываемся. Смерть есть смерть. Но фильм выражает это желание. А еще те отражения и тот свет, из которых и состоит кинематограф, ту иллюзию, с которой мы здесь играем.

Антон Долин. Мартин Скорсезе выступает против фильмов, которые представляют собой чистое развлечение. А что о них думаете вы?

Апичатпонг Вирасетакун. В моей философии кинематограф надо понимать более широко. YouTube – это кино? А TikTok? В моем представлении – да. Существует бесконечное количество форм кинематографа, все они

влияют друг на друга. Когда я смешиваю инсталляции с фильмами, получается что-то таинственное, и у меня нет для этого лучшего названия, чем «кинематограф». В любом случае я не хочу следовать никаким общим правилам. Ведь, даже следуя им, мы создаем нечто абсолютно непредсказуемое. Это не наука, а какая-то черная магия. И я намерен продолжать ею заниматься, разворачивая идеи картины в инсталляциях и выставках.

Антон Долин. Вы сами смотрите голливудское кино? Мистику? Фантастику?

Апичатпонг Вирасетакун. Смотрю, но не так часто. С ходу и не вспомню. Кажется, последнее сильное впечатление от чего-то голливудского – «Мир Дикого Запада». Идея этих роботов и метафора кинематографа меня очень привлекли. В конце концов, в основе «Памяти» тоже коммерческий жанровый фильм – «Я гуляла с зомби», в честь героини которой я назвал Джессику. Прекрасная картина, говорящая о колониализме и других важных вещах.

Антон Долин. Нет ли у вас других планов или фантазий, куда поехать снимать очередной фильм?

Апичатпонг Вирасетакун. Я бы продолжил исследовать Латинскую Америку. И на этот раз выучил бы язык. Может, Перу? В замыслах у меня гигантский, очень длинный фильм о религиозном гуру. Люди все чаще ищут неординарные средства для исцеления от своих травм. Но говорить об этом проекте еще слишком рано.

Антон Долин. Снимать кино для вас – терапия?

Апичатпонг Вирасетакун. Несомненно. ◆

Лариса Малюкова

ПОЭМА ЭКСТАЗА

FESTIVAL DE CANNES

«Бенедетта» («Искушение»)
Benedetta
По книге Джудит Си Браун «Нескромные поступки: жизнь лесбиянки в Италии эпохи Возрождения»
Авторы сценария Дэвид Бёрк, Пол Верхувен
Режиссер Пол Верхувен
Оператор Жанна Лапуари
Художник Катя Вышкоп
Композитор Энн Дадли
В ролях: Виржини Эфира, Шарлотта Рэмплинг, Дафна Патакия, Ламбер Вильсон, Оливье Рабурден, Луиз Шевийёт, Эрве Пьер, Клотильда Куро, Давид Клавель, Гилен Лондез и другие
Belga Films Fund, Belga Productions, Canal+, Centre National du Cinéma, Cinémage 13, Cine+, Cofimage 30, Cofinova 15, France 2 Cinéma, France 3 Cinéma, France Télévision, Indéfilms 7, Netherland Filmfund, Palatine Etoile 16, Pathe, Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, SBS Productions, Topkapi Films
Франция – Нидерланды
2021

Верхувен родом из великих притворщиков и провокаторов. Потому привычно подвергается критическому артобстрелу, возмущает и фраппирует добропорядочную продвинутую публику. Ну нет в «Основном инстинкте» (1992) и «Шоугёрлз» (1995) male gaze, это не «50 оттенков серого». Ни грана милитаризма в «Звездном десанте» (1997) – гигантские смертоносные насекомые были едкой карикатурой на пропагандистские поэмы Лени Рифеншталь. Его кино, разное по качеству и вкусу, – разноцветное в эмоции, игре, иронии, жонглирующее жанрами. И в «Бенедетте» вовсе не утоляет «престарелый дядечка», как думают иные критики со стажем, «неосуществимые в реале помыслы». Не вижу в фильме «слюнявого вуайеризма, прикинувшегося художественным творчеством». Воистину не только красота, но и пороки – в глазах смотрящего.

Вслед за классиками Верхувен возглашает: Кэтрин (Шэрон Стоун), Мишель (Изабель Юппер), Бенедетта (Виржини Эфира) – это я. Любит, понимает, с упоением и восхищением исследует психофизику женщины. Третий раз в Каннах с фильмами, где женщина – сильный пол. Она доминирует, ее оптика – ось, вокруг которой крутится-вертится мир.

Кино Верхувена рвет цепи канонов, переизобретает жанр с ранних провокационных нидерландских опусов «Турецкие сладости» (1973), «Солдаты королевы» (1977); «Лихачи» (Spetters; 1979). Но прежде всего «Плоть + кровь» (1985): формула верхувенского кино в самом этом названии. В интервью говорил мне, что любит сталкивать жанры в зависимости от ситуации: «В одной сцене происходит насилие, а следующая сцена может быть романтической, ироничной. Скажем, я пал духом: все пропало, это горько, ужасно… но иногда это смешно. Не понимаю, что здесь неправильно, ведь жизнь устроена именно так, а не иначе. Жизнь красочна и обширна, к чему ограничивать ее рамками одного жанра?»

Называет себя фанатиком прошлого, говорит про «Бенедетту», что снял исторический фильм по нормам того времени. Лукавит. Как всегда, полемизирует с нормами и обстоятельствами сегодняшнего дня.

Самое фантастичное в его свободном, но все-таки по-старомодному добротном кино – предуведомляющий титр: «Основано на реальных событиях». Действительно, создавая сценарий вместе с Дэвидом Бёрком, Верхувен позаимствовал свою историю из новаторского исследования Джудит Си Браун «Нескромные поступки: жизнь лесбиянки в Италии эпохи Возрождения» (1986) о гомосексуальной связи некоей Бенедетты Карлини и суде над ней. Браун ничего не выдумала, восстанавливала события старины глубокой по документам церковных архивов Флоренции. Тот век в Италии начался с эмблематичного сожжения Джордано Бруно. Трактат «Молот ведьм», писанный приором и инквизитором Генрихом Крамером, обрекал на сожжение подозреваемых в ереси «любовниц дьявола», отступниц и отщепенок по всей Европе. Однополая связь была признана одним из жесточайших грехов. Император Священной Римской империи Карл V призывал сжигать греховниц, обнаруженных в связи с другими женщинами.

Уже анонс обещал скандальный интерес к фильму: монахини-лесбиянки и альковные сцены из давнего прошлого – Анжелика-маркиза-ангелов надела синие чулки и завидует. Но автор сворачивает с протоптанной в альков желтой дорожки в размышления о взаимоотношениях между телесностью и религией, религией и политическими интригами, истинной верой и религией как бизнесом. Он меняет сюжет: в реальности Бенедетта соблазнила юную монахиню Бартоломею, а не наоборот. Бартоломея таким образом предстает демоном, суккубом, совращающим святую, но в то же время истинно верующей в любовь, для которой не существует уставов и запретов. К тому же Бартоломея (Дафна Патакия), укрывшись за монастырскими стенами, сама изживает в плотской, раскрепощенной любви детские травмы и абьюз. Так кто кого совратил?

Верхувен снимает многослойное захватывающее кино с размахом, сочетая условность и реалистичность «времени в лицах» с подробно прописанными деталями быта, церковной политики, одежды, традиций. С первых кадров погружаемся в жирно выписанные реалии

прошлого: разнузданные уличные балаганы славного города Пеша и пристойные мессы среди мрачных стен монастыря. Однажды в известное на всю страну аббатство папа за руку приводит свою дочь – белокурую ангелицу, поцелованную (в прямом смысле слова) богом. С порога девочку пакуют в грубое рубище: «Твой злейший враг – твое тело. Лучше не чувствовать себя в нем как дома». Совет не для чувственной блондинки, в которую превратится отроковица. И как только нога благочестивой Бенедетты ступает на каменный монастырский пол, жизнь аббатства закипает недозволенными желаниями и грехом. По своему обыкновению режиссер лихо сталкивает унылые сцены монастырских бдений с непристойными аттракционами «во сне и наяву», насмехаясь над лицемерием, показным католическим благонравием. Девочка-подросток, переступившая порог аббатства, в экстазе молится Деве Марии – и, услышав ее мольбу, деревянная статуя впечатлена: валится на отроковицу, прижимая ее к полу. И да, в этой интимной позе нет святости.

Видения и галлюцинации Бенедетты напоминают комиксы или приключения из рыцарского романа. Только в роли храброго спасателя оказывается сам Христос. Источающая эротизм и едва сдерживаемый смех автора битва Бенедетты с дьявольскими змеями в церкви взывает к многочисленным живописным искушениям святого Антония. Только, в отличие от именитого францисканца, эта дева готова дать отпор дьявольскому отродью, правда, предварительно испытав и некоторое наслаждение от скользкой битвы (трудно удержаться от цитаты из скрябинской «Поэмы экстаза», в которой используется блуждающий сюжет искушения, а запретная страсть обретает облик змей: «Тогда я ринусь на тебя / Толпой чудовищ страшных / С диким ужасом терзаний, Я наползу кишащим стадом змей / И буду жалить и душить!»).

Документы свидетельствуют, что на суде Бенедетта сама рассказала дотошным следователям о видениях – животных, нападающих на нее, по большей части львах. Верхувен усилил эти незамысловатые мистификации универсальными библейскими отсылками (ну начиталась девушка священных книг, вот и привидится ей всякое). Бенедетту мучают разнообразные злодеи, пытаются изнасиловать, побивают палками. Вскоре на руках и ногах у монахини проступают кровоточащие стигматы, настоящие или умело сотворенные с помощью осколка стекла – решать зрителю. Мало того, избранница Иисуса начинает говорить мужским голосом (Божьего сына или это рык дьявола?). Все эти буйные театрализованные фантазии в духе мистерий или «живых картин» в итоге приведут монахиню к власти. Потому что религия, политика и театр – вещи совместные.

Дальше – больше. Верхувен велит страдалице идти на костер, чего в реальности, разумеется, не было. И возникает почти революционная ситуация: верхи в лице старой аббатисы или нунция обнаруживают на теле чумные пятна, сами идут на костер или изгоняются из города, а низы выбирают себе новую предводительницу. В сапфический

«Бенедетта» («Искушение»), режиссер Пол Верхувен

эпос Верхувена вплетены Эрос, библейские мотивы (есть даже Пьета и «пылающая звезда», пророчащая апокалипсис), саркастические, откровенно богохульные зарисовки – секс монахинь при помощи дилдо, выструганного из деревянной статуэтки Богоматери, и другие невероятные приключения заблудших в средневековом царстве.

Эмблемой продажной, лицемерной, циничной церкви оказывается аббатиса Феличита (Шарлотта Рэмплинг). Без страха божьей кары берет она мзду за то, чтобы девочка стала Невестой Христа. С подозрением относится к новоявленной святой и ее видениям, а затем решает присвоить этот сомнительный талант: так об аббатстве в Пеши узнают все, как узнали о монастыре в Ассизи благодаря чудесам святого Франциска, прославившего Тоскану. Рэмплинг в одной роли разворачивает целый драматический сериал, постепенное превращение почти ситкомовской алчной злодейки в трагическую фигуру, натурально сгорающую в адском огне. В финальных титрах сообщается, что в признании святости Бенедетте было отказано, хотя город, в котором находился ее монастырь, чудесным образом обошла чума, бушевавшая в близлежащей Флоренции…

Нет у авторов и привычного благоговейного взгляда на монастырскую жизнь: в начале фильма идет торговля между настоятельницей монастыря и очередным папашей, умоляющим пристроить дочь. Что происходит в кельях и за полупрозрачными белыми завесами, одному богу известно. В меру шаржирован папский нунций. Умница и иронист Ламбер Вильсон демонстрирует подчеркнутую телесность своего героя. Настоятельница вручает ему жалобу на выходки заблудшей монахини в самое святое время дня – время его обеда. Высокомерный и чувственный святоша жует с нескрываемой раздражительностью и опасением, что вот-вот из-за непрошеной гостьи потеряет самое

«Бенедетта» («Искушение»)

драгоценное – аппетит. Впрочем, дело исправит его беременная кухарка с повадками куртизанки. И вот «святой отец» прибывает в Пешу под тревожным небом, покрасневшим от стыда и предвестия беды – хвостатой кометы, – чтобы наказать отступницу… и быть наказанным самому.

Удивляет прозорливость режиссера, придумавшего в 2018-м фильм о пандемии, заставившей оцепенеть и ужаснуться мир. Закрытые ворота города, охраняемые бронированной стражей, рифмуются с закрытыми (отчасти) границами нынешней Европы. И ведь именно нунций привозит из фривольной Флоренции чуму в благостный город. Для бубонной заразы не существует ворот и церковных иерархий.

Вроде бы Верхувен создает житийный сюжет о грешной святоше Бенедетте, но выясняется, что во времена торжества нового тоталитарного пуританизма он снимает драму о преодолении несвободы, демонстрируя презрение к навязываемым ценностям, в частности христианской ортодоксии. Кажется, режиссер преднамеренно выходит за рамки дозволенной новой этикой вкусовой системы координат. Он и в разруганных «Шоугёрлз», за которые самолично пришел получать «Золотую малину» и произнес блистательную речь, не боялся выглядеть безвкусным. Связь с этим фильмом прослеживается в «Бенедетте», прежде всего в поданной с черным юмором чувственности. Есть здесь внутренняя полемика с экзорцистским кинематографом, с nunsplotation («Мать Иоанна от ангелов», «Дьяволы»), где невест Христовых подвергали всевозможным искушениям, докапываясь до их подавленной сексуальности. Но прежде других вспомнится хит «Внутри монастыря» (1977) Валериана Боровчика, живописующего эротические фантазии запертых в аббатстве монахинь.

Впрочем, к чему все эти параллели: «Бенедетта» – самочинная «поэма экстаза», в которой правят бал религиозное исступление, транс,

описанные в мистериях как отрешенность от реальности, «выход человека за пределы вещественно-психической данности», когда аффект, восторженность сродни желанию. На протяжении всего фильма режиссер балансирует на этой грани.

Благодаря независимому голландцу, известному язвительным отношением не только к Америке, но и к религиозным ценностям, провокатору и интеллектуалу, впускающему иронию в звериную комиксовую серьезность «суперкниг», мы услышали одинокий голос женщины в сугубо мужском мире. Но, поднимая вновь тему сублимации сексуальности в практике католицизма, режиссер предлагает дискуссию о доминировании доктрин и подменах понятий, о многоликости насилия, о хитроумных манипуляциях людьми и идеями. В итоге выходит на актуальную в свете культуры отмены и скандалов #MeToo тему – торговли душой и телом. При этом фильм ловко избегает публицистичного пафоса, однозначности (потому так и разнятся его трактовки и оценки).

Между прочим, одна из книг Верхувена посвящена Христу. Она о конкретном, некогда жившем в славном городе Назарете персонаже, не о Боге. Вопреки мнению евангелистов Верхувен полагает, что история Иисуса была вполне человеческой. Может говорить об этом часами. И тема мессианства становится сквозной в его поисках. Ведь и «Робокоп» – также метафорический образ страстей Иисуса: есть там и потерянный рай, и возвращение блудного сына, и даже воскрешение жестоко убитого Мёрфи, которого возрождают уже с новым мозгом. А в финале он шел по воде, с помощью решеток, которые фокусник Верхувен спрятал под водной гладью.

«Бенедетта», возможно, не лучший фильм классика, перешагнувшего в девятый десяток и самонадеянно заявляющего, что хочет быть похожим на голландских мастеров, которые делали все самое лучшее, когда им было по восемьдесят лет. Во всяком случае, в отличие от многих претенциозных молодых собратьев, Верхувен по-прежнему свободен от модных трендов, установок и методичек, по-прежнему непредсказуем и по-прежнему руководствуется толстовским заветом «хорошо любое искусство, кроме скучного». ◆

Андрей Плахов

БЕЗ БОЛИ

FESTIVAL DE CANNES

«Все прошло хорошо»
Tout s'est bien passé
По роману Эмманюэль Бернейм
Автор сценария, режиссер
Франсуа Озон
Оператор Ишаме Алауи
Художники Урсула Паредес Чото, Филипп Кордом
В ролях: Софи Марсо, Шарлотта Рэмплинг, Ханна Шигулла, Жеральдин Пайя, Андре Дюссолье, Натали Ришар, Грегори Гадебуа, Жюдит Магр, Жак Ноло, Эрик Каравака и другие
Mandarin Films
Франция
2021

Фильм «Все прошло хорошо» воспроизводит финал жизни пожилого мужчины, разбитого инсультом и ставшего обузой не только для близких, но и для самого себя. Его просьба об эвтаназии и технология исполнения этой просьбы двумя взрослыми дочерями, готовыми ради этого даже вступить в конфликт с законом, – сюжет, в реальности пережитый известной парижской семьей и ставший основой документального романа. Обращение к нему Франсуа Озона не случайно: тема отцеубийства преследует режиссера с первых шагов в кино.

Дебютная короткометражка Озона называлась «Семейная фотография» (1988). После ужина все расходятся по своим делам: дочь садится за уроки, мать читает, отец прилег поспать. А сынуля тем временем готовит план убийства своих родных. Мамашу он травит ядом, сестре всаживает ножницы в спину, а папу душит подушкой. Затем перетаскивает трупы в гостиную и усаживает на диване, чтобы сделать фото в семейном кругу. Роли сыграли члены семьи начинающего режиссера – Рене Озон и Анн-Мари Озон (родители), Гийом Озон и Жюли Озон (брат и сестра). В той семиминутной киношутке уже заявлены будущие излюбленные темы и мотивы Озона. Буржуазная семья показана как

хрупкая цитадель, которая должна пасть от рук бунтаря. Эта же гротескная тема травестируется в «Крысятнике» (1997) и в «8 женщинах» (2001).

Перейдя из категории молодых радикалов в контингент солидных режиссеров среднего возраста, Озон меняет оптику. Переломным на этом пути стала картина «По воле божьей» (2018). Хроникально-репортажная докудрама по горячим следам скандала вокруг священника-педофила и крышевавшего его лионского архиепископа совсем не похожа на легкомысленные скетчи юного Озона. В этом стопроцентно серьезном, почти публицистическом фильме режиссер вторгается своим художественным инструментом в реальную, происходящую во Франции борьбу жертв педофилии против католических институций. Впору говорить, что перед нами явился новый Озон – умудренный опытом, повзрослевший и даже, будем честны, немного поскучневший. Вместо прежней хулиганской и саркастической манеры суховатый, «протокольный» стиль эпистолярного романа. Хотя, с другой стороны, именно в нем обнаруживается связь с литературой и светской культурой эпохи Просвещения, которая и раньше проявлялась в работах Озона – таких, как «Прелюдия» (2006) и «В доме» (2012).

В недавнем фильме «Лето'85» (2020) видно, как борются «старый» и «новый» Озон. Блаженные гедонистические 1980-е, мир без беженцев, терроризма и коронавируса, курортный романчик с бисексуальной подоплекой – это все идет от прежнего Озона эпохи постмодернистской невинности. Но мысли о смерти, с самого начала преследующие героя-интроверта, более навязчивы, чем бывает в юности, они изобличают другую возрастную перспективу. И даже другое историческое время.

И вот впервые в практике режиссера появляется фильм с умирающим стариком в центре, причем остальные герои озабочены в основном тем, как помочь ему «красиво уйти». Озон не позволяет себе ни сентиментальности, ни богоискательства; и на сей раз он как истинный француз сосредоточен на рациональных аспектах. Именно это ставят в вину режиссеру те, кто говорит, что фильм их «не трогает» и они «не верят» в его персонажей. Подобными словами выражает себя восприятие, воспитанное на стереотипах, в первую очередь голливудских. Но это, повторяю, чисто французская история. Ее герои – интеллектуалы, люди культуры, элита нации. Про умирающего Андре Бернейма впроброс сказано, что он владелец завода и, стало быть, совсем не беден, но важнее то, что он авторитетный коллекционер живописи. Так же бегло упоминаются его еврейские корни и возможный похоронный обряд чтения кадиша. И уж совсем мимоходом звучит гомосексуальный мотив, тоже, кажется, не чуждый герою. Но акцент здесь – на семье, сложной, со своими неврозами и скелетами в шкафу. И все равно это семья, спаянная классовой и культурной общностью. Клод де Сориа, жена Андре, – известный скульптор; дочь Паскаль – музыкант; другая дочь, Эмманюэль, – успешная писательница и сценаристка. Она

и становится главным женским персонажем. А может, и вообще главным в этом фильме.

Это она, Эммануэль Бернейм, работала с Озоном над фильмами «Под песком», «Бассейн», «5×2», «Рики». Это она написала книгу об уходе из жизни отца, но Озон в то время был еще слишком молод, чтобы ее прочувствовать. Экранизировать ее задумал принадлежащий к старшему поколению режиссер Ален Кавалье, тоже издавна озабоченный темой смерти. Но тут смертельная угроза нависла над самой Эммануэль, и Кавалье снял документальную ленту о ее борьбе с онкологическим недугом – увы, проигранной: жизнь талантливой женщины оборвалась в шестьдесят один год. Так что не все прошло так уж хорошо в эталонной семье, и тень пережитых драм пала на «оптимистический» (почти без кавычек) фильм Озона об эвтаназии.

Кино и жизнь накрепко сплелись в этом сюжете. Муж Эммануэль – знаменитый кинокритик Серж Тубиана, возглавлявший в разные годы и журнал «Кайе дю синема», и парижскую Синематеку, и компанию «Юнифранс». Он тоже (в исполнении актера Эрика Каравака) появляется в фильме, занятый подготовкой ретроспективы Бунюэля. В общем, это еще и фильм о французской кинематографической семье. Стоит отметить, что семейные узы, опутавшие национальную киноиндустрию, не отменяют индивидуализма и не означают, что родственники автоматически поддерживают творчество друг друга. Так, например, Озон вовсе не стал любимцем «Кайе дю синема», да и вообще французской кинокритики.

Скорее всего, не станет им и новый фильм, хотя – как и в «8 женщинах» – французская киносемья представлена здесь в лучшем виде. Озон уже успел снять почти всех главных звезд Франции, во всяком случае, их женскую половину. В новом фильме, где основной декорацией служит больница, режиссер снова собирает компанию актеров-ветеранов. Андре Дюссолье, один из любимых артистов Алена Рене, безошибочно имитирует конвульсии паралитика, но тонко намекает и на менее очевидные, деформированные болезнью черты своего героя – эстета, сноба, иногда даже тирана, но при этом блестящего человека с острым глазом и языком. Особенно показательна сцена в ресторане, где Андре фактически прощается с жизнью, а жизнь для француза – это любимый официант, бокал особенно ценимого красного вина, правильно прожаренный бифштекс и, под занавес, десерт. Случилось так, что мне довелось присутствовать на таком, фактически прощальном ужине известного французского режиссера-документалиста Клода Ланцмана незадолго до его смерти: этот кадр из жизни встал перед моими глазами, когда я смотрел фильм Озона.

В роли Клод, невротичной жены Андре, страдающей к тому же болезнью Паркинсона, на несколько минут появляется бесстрашная Шарлотта Рэмплинг, а не менее харизматичная Ханна Шигулла играет Доктора Смерть, помогающую главному герою уйти из жизни в специальной швейцарской клинике. Обе именитые актрисы хоть и не

«Все прошло хорошо», режиссер Франсуа Озон

француженки по крови, тесно связаны с Францией – работой или местом проживания. Жеральдин Пайя, которую Озон уже снимал в фильмах «5×2» (2004) и «Молода и прекрасна» (2013), сыграла Паскаль. А на роль Эммануэль режиссер пригласил Софи Марсо, тоже уже относящуюся к ветеранской гвардии. И она, пожалуй, впервые в своей карьере сыграла не сексуальный «объект», а современную женщину, живущую активной деловой и творческой жизнью. Но однажды раздается звонок – и эта жизнь на долгий период превращается в больничную эпопею с капельницами, инвалидными креслами и прочими атрибутами неизбежной поры, когда навсегда уходят родители. Это и время воспоминаний, радостных и болезненных, – всего, что идет из детства и сопровождает человека до самого конца.

«Все прошло хорошо» элегантно балансирует между меланхолией и легким шаржем на буржуазию и артистическую элиту. Здесь давно решили все проблемы, кроме одной: как максимально безболезненно покинуть этот мир. На время оставив в стороне показной цинизм, Озон запускает в качестве аккомпанемента фортепьянную сонату Брамса, определяющую тональность фильма – примиряющую и снисходительную. Острота темы (а эвтаназия безусловно горячая тема) приглушена. И важнее здесь расслышать внутренний сюжет – притягательность смерти как высшего выражения любви. Отцеубийство, еще недавно бывшее в мире Озона антибуржуазной провокацией, превращается в акт человечности. ◆

Зинаида Пронченко

МАДАМ ГЕКСОГЕН

«Франция» («Суперзвезда»)
France
Автор сценария, режиссер
Брюно Дюмон
Оператор Давид Шамбиль
Художник Эрван Ле Галь
В ролях: Леа Сейду, Бланш Гарден, Бенжамен Бьоле, Эманюэль Ариоли, Юлиана Кёлер, Гаэтан Амиэль, Джавад Земмар и другие
3B Productions, Apulia Film Commission, arte France Cinéma, Ascent Film, Bayerischer Rundfunk (BR), Ciné, Cinémage 14, Direzione Generale per il Cinema, Eurimages, Filmförderfonds Bayern, Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein, Le Tax Shelter du Gouvernement Fédéral de Belgique, Pictanovo, Procirep, Région Hauts-de-France, Région Ile-de-France, Rai Cinema, Red Balloon Film, Scope Pictures, SofiTVciné 7, Tea Time Film
Франция – Германия – Италия – Бельгия
2021

«Шесть вечера, звонят колокола, цветы на площади – чистая поэзия, совсем скоро из городской ратуши выйдет девушка, которую я поджидаю каждый день, она улыбнется, и я заговорю с ней во чтобы то ни стало, я выражу ей свою нежность». Так начинается хит на все времена Les Mots Bleus, написанный в 1973 году певцом Кристофом. Кристоф умер в первую волну пандемии. Его последнее сочинение – саундтрек к новому фильму Брюно Дюмона «Франция».

Главная героиня «Франции» – Франс де Мёр, суперзвезда национального телевидения, сделавшая карьеру на спекулятивных репортажах из горячих точек. Их на карте мира, «нецивилизованной», варварской его части, предостаточно. Но варвары давно уже вторглись и в священную Францию, родину прав человека, колыбель революции и прогресса, источник света, вернее, Просвещения. Варвары – это мы, жители Гексагона, как величают родину французские журналисты в своих политизированных колонках.

Гексагон звучит почти так же, как гексоген – взрывоопасное отравляющее вещество. Инфицированный черной меланхолией, неизлечимой болезнью интеллектуалов, Брюно Дюмон мог бы смело назвать свой фильм «Мадам Гексоген». Ведь Франция – это женщина, Мари-

анна, которой сегодня вряд ли из соображений толерантности и мультикультурализма позволили бы оголить грудь и призвать граждан на баррикады. Сильна фрустрация Франции, в сердце ее бушует пожар.

Франс де Мёр: не сыскать имени с фамилией, прямее и толще намекавших бы нам, зрителям, на конец света. Де Мёр – зависит от того, кто произносит, от его акцента – эмигранта или коренного, в пятом колене гражданина, – обозначает либо «пребудет», либо «сгинет», либо «о времена, о нравы».

Франция умерла, да здравствует Франция, Франция, оглянись, ты занята самообманом! Хоронить Францию – любимое дело парижских интеллектуалов. Брюно Дюмон вместе с Мишелем Уэльбеком возглавляет сегодня их ряды. Уэльбек скорее художник, Дюмон скорее философ. Оба совершенно беспощадны. Их Франция почила, хоть и ворочается в могиле.

Уэльбек уже тридцать с лишним лет считает, что дух свободы, равенства и братства и, главное, сексуальной энергии, то есть прокреации, на территории Пятой республики, увы, не витает. Дюмон считает, что знаменитое картезианство, практически национальное достояние, уничтожено, а граждане Франции и даже, бери шире, европейцы деградировали до состояния несмышленых, перевозбудившихся от постмодернистских игр малых детей. Эти дети не беспризорники, они хорошо самоорганизованы – они надзирают и властвуют друг над другом в тюрьме и клинике. Третьего не дано.

Одна из них – Франс де Мёр. В блестящем исполнении Леи Сейду, главной актрисы поколения, чья родственная связь с праотцами и практически монополистами индустрии Пате лишь усугубляет многообразие смыслов и глубину сарказма, вложенных Дюмоном в картину.

Франс вроде бы счастливо замужем за писателем Фредом де Мёр (Бенжамен Бьёле), чьи скромные таланты уравновешивают аристократические манеры и происхождение. У нее есть сын, контакт с ним, естественно, навсегда утерян. У нее есть роскошная квартира на площади Вогезов, интерьер которой Дюмон намеренно сложил из гипербол и клише – героика Капетингов с Каролингами соседствует тут с бирюльками Бурбонов, фанатизмом Марата, пустопорожней болтовней Ле Пен. В этих пустынных комнатах, заполненных как будто чужими голосами, нигилизм встречается с гуманизмом, сатира с трагедией. Важное, принципиальное отличие Дюмона от Ханеке – он критикует и высмеивает в утешение. Это терапия мраком, цвет настроения черный. Но тьма, в которую медленно и верно автор погружает свою героиню, еще и необходимое условие для сна. Вопрос лишь в том, какой это сон – чуткий и прерывистый или вечный?

Франс увлечена интригами. На пресс-конференции в Елисейском дворце – этой величественной в своем комизме сценой открывается фильм – она подобна тигру в джунглях: прекрасное медиаживотное, даже Макрон ей нипочем. Но информационный пузырь, естественная

«Франция» («Суперзвезда»), режиссер Брюно Дюмон

для Франс среда обитания, лопнет при первом соприкосновении с реальностью. Случайная авария, виновницей которой станет Франс, продемонстрирует ей другую Францию, состоящую не из хештегов и мемов, а из нищеты и безработицы. Однако и реальность дана Дюмоном в карикатурном виде, в ощущении тотального абсурда. Реальность состоит из уродов, фантазия – якобы из людей. И то и другое – результат многовековой болтовни левых и правых, обслуживающих народных избранников беспринципных медиа. Джунгли – клетка, и тигру внезапно в клетке очень одиноко.

Жертва аварии – эмигрант, конечно, араб, отделавшийся легким испугом. Не всяк пострадавший является жертвой. Тяжелейшим стрессом отделается и Франс, вплоть до лечения в швейцарском рехабе. Там, на фоне живописных гор, отсылающих к Томасу Манну, Франс как будто бы наконец-то познает себя – через любовь к другому, через моменты истины, проступающей четче в насыщенном кислородом воздухе. Но и этот катарсис окажется обманом. Как и горы. Даже ближе к Богу дышать нечем. Всё в нынешней Франции ложь. Океан лжи, а пресса – верхушка айсберга.

Дюмон слишком умен, чтобы снимать в XXI веке «Телесеть» или «Джокера», выгораживать правду и честь, сокрушаться по навсегда осушенным истокам гуманности. Правда бесполезна. Честь тем более. Гуманность – слово из трудов устаревших классиков, но не из дней современников. Как и Уэльбек, Дюмон занят лишь одним, но самым важным – он убаюкивает своих героев: спи, мое несчастье, усни. Интонация «Франции» идентична той, что взята Уэльбеком в «Серотонине».

Безволие, слабоумие, всепоглощающая жалость. К себе. Не случаен долгий, совсем не лестный для красавицы Сейду план в автомобиле. Когда лицо актрисы превращается постепенно в гримасу – она рыдает

«Франция» («Суперзвезда»)

сперва от каприза, затем от настоящей боли, – камера фиксирует это кафкианское превращение снизу, из-под руля. Он брошен. Франции некуда плыть и некуда грести. Таково оно, романтическое кораблекрушение 2021 года: плот Медузы – малолитражный автомобиль, застрявший в пробке на том самом мосту, в туннеле под которым когда-то погибла принцесса Диана. Принцессам здесь не место. Как и всем остальным.

Задумывавшаяся как вольное переложение «Мистерии о милосердии Жанны д'Арк» Шарля Пеги, погибшего в 1914 году, в самом начале первой мировой, «Франция» Дюмона стала притчей об апатии Франс де Мёр. О ее летаргическом сне, который может стать причиной третьей мировой или новой гражданской.

В финале картины случается другая авария, гораздо страшнее нелепого инцидента со скутером в начале. Но Франция безмолвствует, завороженная этим макабром в рапиде – летит в обрыв на фоне головокружительных корсиканских пейзажей, словно в детском воспоминании Наполеона настоящее. Становясь прошлым. А в будущем лишь сумасшедший люмпен, заблудившийся в роскошных кварталах шестнадцатого аррондисмана, яростно и беспричинно ломает любезно предоставленный муниципалитетом велосипед.

«Нет больше той церкви и тех колоколов, на площади поникли все деревья, я возвращаюсь ночным поездом домой и вижу на перроне ту, что меня ждет, во чтобы то ни стало она должна понять, что слова мои полны нежности, а не обиды и презрения». ◆

Ильдико Эньеди

ШКАТУЛКА ПАНДОРЫ

Беседу ведет Антон Долин

FESTIVAL DE CANNES

«История моей жены»
A feleségem története
По роману Милана Фюшта
Автор сценария, режиссер
Ильдико Эньеди
Оператор Марцель Рев
Художник Имола Ланг
Композитор Адам Балаж
В ролях: Леа Сейду, Гийс Нейбр, Луи Гаррель, Серджо Рубини, Джазмин Тринка и другие
arte France Cinéma, Dorje Film, Inforg-M&M Film Kft., Komplizen Film, Maximus Distribution, Moliwood Films srl, Paloalto Films, Pyramide Productions, Rai Cinema, WDR / Arte
Германия – Венгрия – Франция – Италия
2021

Антон Долин. Успех вашего фильма «О теле и душе»[1], снятого после многолетнего перерыва, был выдающимся – несколько призов, включая «Золотого медведя» на Берлинале, номинацию на «Оскар», прокат по всему миру. Очевидно, что следующая картина просто обязана была быть для вас проектом мечты. Почему именно экранизация «Истории моей жены» Милана Фюшта – классического венгерского модернистского романа, написанного в 1942 году?

Ильдико Эньеди. Напрямую или косвенно все мои фильмы сняты на одну тему – коммуникация и взаимопонимание между людьми, иногда крайне необычными. «История моей жены» давно привлекала меня как невероятно красивая история о мужчине средних лет, капитане торгового судна, который был воспитан в «самых строгих правилах», привычных для западного общества на протяжении сотен лет. Коротко эти правила можно сформулировать так: мужчина должен контролировать мир – окружающих, обстоятельства, себя самого. Ты оступился или совершил ошибку? Необходимо ее исправить. Это история о том, как контроль исчезает, а природа отвечает человеку на его жажду контроля. Мы не можем позволить жизни просто течь своим чередом, нам необходимо ею управлять. И вот капитан крайне болезненным и мучительным образом учится разжимать кулаки, позволять жизни происходить вне его контроля и не только принимать, но по-своему понимать и даже любить ее течение. Другой человек – это не автомобиль, в мотор которого ты можешь залезть и исправить неполадку! Начиная с детского сада и школы нас обучают контролю – карабкайся по лестнице, делай сбережения, – но жизнь принимает неожиданный оборот, и мы впадаем в панику. Мы не умеем просто

1. Testről és Lélekről; 2017.

жить. Да, это нелегко. Мой герой – вполне милый человек, очень несовершенный и все про себя понимающий, честно пытается понять, что вообще происходит с ним и как этому можно противостоять… Но не может.

Антон Долин. Вопрос в том, как вы вообще всю жизнь занимаетесь режиссурой с такими взглядами? Ведь режиссура – это и есть контроль, так нас приучили думать.

Ильдико Эньеди. Я всегда думаю о режиссуре как о походе в экспедицию на Северный полюс с командой единомышленников. Однажды я читала книгу, в которой лидер такой экспедиции давал интересный совет: подбадривать каждого, искать в каждом только хорошие стороны – и это поможет сплотить всю группу, обеспечит их уважение

Ильдико Эньеди

друг к другу. Я следую этому совету. Знаю, мало кто так делает, но такая стратегия работает, как ни странно. Установите цель и двигайтесь к ней. Пригласите других, но не контролируйте. Тогда каждый найдет собственный путь к общей цели, и все сделают для вашего проекта больше, чем вы могли бы надеяться. Причем по доброй воле.

Антон Долин. Один из главных вопросов к «Истории моей жены» – о ее несвоевременности. «О теле и душе» все-таки фильм об экологии, об изоляции современного человека, а «История…» напрямую противоречит нынешнему всеобщему убеждению, что режиссер-женщина обязана защищать female gaze. В вашем фильме, как и в первоисточнике, мы видим события исключительно глазами мужчины, живущего в эпоху патриархата. Женского взгляда здесь не найти: героиня остается загадкой.

Ильдико Эньеди. У меня female gaze, я же женщина; значит, и взгляд мой – женский. Но это персональный взгляд. Мое личное ви́дение мужчины

«Мой XX век», режиссер Ильдико Эньеди

и его взгляда. Хотя все меня пытаются убеждать, что смотреть надо на что-то другое… Я не стала ничего менять в изображении социальной иерархии 1920-х годов, была верна эпохе и постаралась войти в нее, понять ее изнутри, разобраться в той дезориентации, которую мужчины впервые начали ощущать тогда и продолжают чувствовать сегодня. Мне казалось, простительно для режиссера-женщины провести подобное исследование в художественной форме. Я никогда не совпадала с модой, слишком уж сильно была погружена в свои собственные интересы. Дебют «Мой XX век»[2] тоже нарушал всеобщие ожидания, показывая не ужас, бедность и фобии столетия, а красоту жизни.

Антон Долин. Да, этот фильм был и остается весьма необычным, в немалой степени противоречащим своему названию. Но ведь и «История моей жены» писалась Миланом Фюштом так же. Вполне абстрактная история голландца, женившегося на француженке в 1920-х в Париже, тогда как автор – еврей, живущий и работающий в Венгрии, охваченной второй мировой…

Ильдико Эньеди. За это я и люблю этого писателя, и не только конкретный роман, но и остальные тексты. Его плохо знают и редко переводят. Милан Фюшт никогда не был до конца понят; его ценят за прекрасный язык и точную психологию, однако он пишет о том, как преодолеть обстоятельства, как выжить. Это на каждой странице, между строк. «История моей жены» была его заявлением: мир вокруг меня разрушается, но я думаю о вещах более важных, основополагающих. О человеке. Важнее всего то, что в нас, из чего мы состоим.

Антон Долин. То, что со стороны кажется эскапизмом, может быть стратегией осознанного протеста. В том числе против упрощений любого рода, к которым сводятся и война, и любой геноцид: человек не может быть упрощен, человек сложен.

2. Az én XX. Századom; 1989.

«О теле и душе», режиссер Ильдико Эньеди

Ильдико Эньеди. Конечно, именно так. Даже если этот протест не до конца осознанный. Фюшт упрямо противостоит окружающему хаосу и спасается, погружаясь в самое основное, базисное.

Антон Долин. Получается, что и вы, когда плывете против течения, делаете что-то подобное.

Ильдико Эньеди. Хочу надеяться, что так и есть. Можно, конечно, говорить более прямо. Но это тоже будет упрощением. Что ж, некоторым удается увидеть и почувствовать многоуровневую систему, другие отрицают само ее существование. Это осознанный выбор и с моей стороны, и со стороны зрителя.

Антон Долин. Часто думаю об эволюции жанра «история любви», переживающего давний кризис. Большая часть препятствий для свободной любви человечеством преодолена к началу XX века; почему же люди по-прежнему несчастливы, когда им повезло быть вместе? Об этом «Пленница» и «Беглянка» Марселя Пруста… Кажется, вы тоже исследуете парадокс love story XX века с позиций уже следующего столетия.

Ильдико Эньеди. «История моей жены», разумеется, это love story, пусть и начинается с непритязательной игры. Капитан уверен в своем маленьком мире, которым управляет с капитанского мостика, и вдруг в самый разгар игры с удивлением начинает по-настоящему узнавать другого игрока. Это не любовь с первого взгляда, она рождается постепенно, в процессе, как договор между игроками. Любовь рождается вместе с щедрым жестом капитана. Тот возвращается после плавания и обнаруживает, что жена была с кем-то другим, неизвестно, насколько сблизилась с ним, и попала в небольшую автомобильную аварию. Капитан выясняет это, получив повестку и сходив в полицейский участок. Но говорит жене, что файл был потерян. Она понимает, что он

«История моей жены», режиссер Ильдико Эньеди

щадит ее и лжет, она читает жест правильно: не будем унижать друг друга ревностью и разборками. На великодушие она отвечает признательностью. Тот случай их сближает, они внезапно оказываются по-настоящему вместе. Так все начинается… Но это долгий процесс обучения, в котором учительница – она.

Антон Долин. Последнее препятствие для того, чтобы история любви имела счастливое разрешение, оказывается непреодолимым: невозможно по-настоящему познать и понять другого человека. Даже если вы вместе живете, вместе спите, не расстаетесь. Об этом же писали Пруст, Джойс, Музиль. И вписывающийся в эту линейку Фюшт, самый ироничный из всех, дарующий своему герою простодушие – но не простоту своему тексту.

Ильдико Эньеди. Ты не можешь понять другого человека. Но это не поражение! В невозможности есть красота. Ведь это секрет, прекрасный секрет, в который ты влюблен. Обязательно ли надо его раскрывать? Не мучайся невозможностью понимания, живи с ней. Человек не способен понять все. За эту мысль я люблю роман Фюшта.

Антон Долин. Как вы работали над переводом стиля и языка книги на язык кино?

Ильдико Эньеди. Знаете, я неоднократно меняла сценарий. Первоначально он полностью отражал авторскую интонацию, но потом я решила: мои актеры, а значит, и персонажи, – живые люди. У них должна быть свобода оставаться живыми и на экране. Так я принялась искать визуальный язык, который отражал бы взгляд капитана на мир. В конце концов, он же капитан! Для него необходимо равновесие, иначе корабль пойдет ко дну. Элементарность вещества принципиально важна – как само устройство его грузового судна, состоящего лишь из железа, дерева и веревок. Мой фильм подобен зданию, собранному из простейших

кирпичей, хотя его внутренний материал сложен и скрыт. Во всяком случае, так ставилась задача.

Антон Долин. Ваш капитан – еще и Ахав. А недостижимая, хоть и вечно близкая, блондинка-жена – его Моби Дик. Кстати, книга Мелвилла полна рецептов разделки китов, но внутрь белого кита персонажи проникнуть никак не могут.

Ильдико Эньеди. Я постоянно думала об этой параллели! Конечно, «Моби Дик».

Антон Долин. Можно развернуться и в сторону сказок о Мелюзине или принцессе-лягушке, тайну которых нельзя раскрывать, иначе потеряешь любимую женщину. Их секрет – ящик Пандоры.

Ильдико Эньеди. Точные слова. Я даже придумала для «Истории моей жены» примерно такое авторское предисловие: «Ты получаешь подарок, красивую шкатулку. Она твоя, но у тебя не получается ее открыть. Ты пытаешься использовать перочинный нож, но без толку. Ты приносишь молоток, но понимаешь, что, если пустишь его в ход, просто разобьешь шкатулку. И это сводит тебя с ума».

Антон Долин. Вспомню еще одну сказку – о Синей Бороде. Как не упомянуть оперу Белы Бартока на либретто одного из главных теоретиков кино XX века (и ровесника ваших героев) Белы Балаша. Там тоже была дверь, которую нельзя открывать, чтобы не узнать страшного секрета… уже мужского, не женского. К слову, на Каннском фестивале, где прошла премьера «Истории моей жены», показывали «Аннетт» Леоса Каракса, своего рода мюзикл-оперу, в финале которой автор выносит специальную благодарность Бартоку и Балашу.

Ильдико Эньеди. И мы ведь с вами сейчас сидим в кафе напротив будапештского оперного театра… Да, я смотрела «Аннетт», и это душераздирающе личный фильм. Я сидела в зале и физически ощущала боль Каракса, черную дыру, кричащую пустоту в его душе. Невероятная искренность, очень сильное впечатление. Но я не заметила, что там упомянут «Замок Синей Бороды».

Антон Долин. Так и есть. Что ж, будем считать, что отзвуки этой оперы и есть венгерская ДНК вашего фильма, который рассказывает о встрече и любви голландца и француженки.

Ильдико Эньеди. Если погружаться в историю, то можно обнаружить ее венгерские корни, наши культурные стереотипы и традиции. Но не только венгерские, конечно. Например, жена в фильме – типичная парижанка, и это очень важно. Париж – ее город. В книге герои переезжали в Лондон, а я поменяла его на ганзейский Гамбург с его краснокирпичными зданиями и гигантским портом: этот протестантский город честных работящих людей идеально подходит капитану. Помню, оказалась там впервые и увидела богатый дворец в центре города. Спросила, какому аристократу он принадлежал… оказалось, это муниципалитет.

Антон Долин. Что ж, если мы соединили вашего капитана с Германией, давайте вспомним еще одну оперу – вагнеровского «Летучего голландца».

Параллель налицо: сильный демонический герой, по сути, пасует перед хрупкой женщиной, которую до конца не в состоянии понять.

Ильдико Эньеди. Вы опять правы. Финал моего фильма происходит «семь лет спустя». Это открытая отсылка к «Летучему голландцу», герой которого имел право ступить на землю лишь раз в семь лет. Вагнер заставляет меня вспомнить и об идее заколдованного леса, которым продолжает оставаться Европа. Об этом я снимала еще один фильм – «Волшебный охотник»[3]. Ведь границы Римской империи существуют до сих пор – по одну их сторону пьют вино, по другую пиво и шнапс. Борьба варваров с римлянами и последующий подъем христианства были жестокими и кровавыми. Последствия ощущаются до сих пор, мы все еще не избавились от старинных комплексов и не отвоевали в религиозных войнах.

Антон Долин. Так кто в вашем фильме язычник, а кто христианин?

Ильдико Эньеди. Капитан – язычник, а его жена не просто христианка – она католичка. И поэтому помнит, что текст Писания не стоит переводить с магического языка, он не должен быть до конца понятен простым смертным. Ведь протестантское желание перевести мессу на понятный язык и тем самым закрепить свой контроль над ней противоречит самой идее веры. Ритуал должен быть проведен на таинственном, далеком от нас языке. Даже древние греки в своих ритуалах использовали древнеегипетский. ◆

3. Büvös vadász; 1994.

Егор Беликов

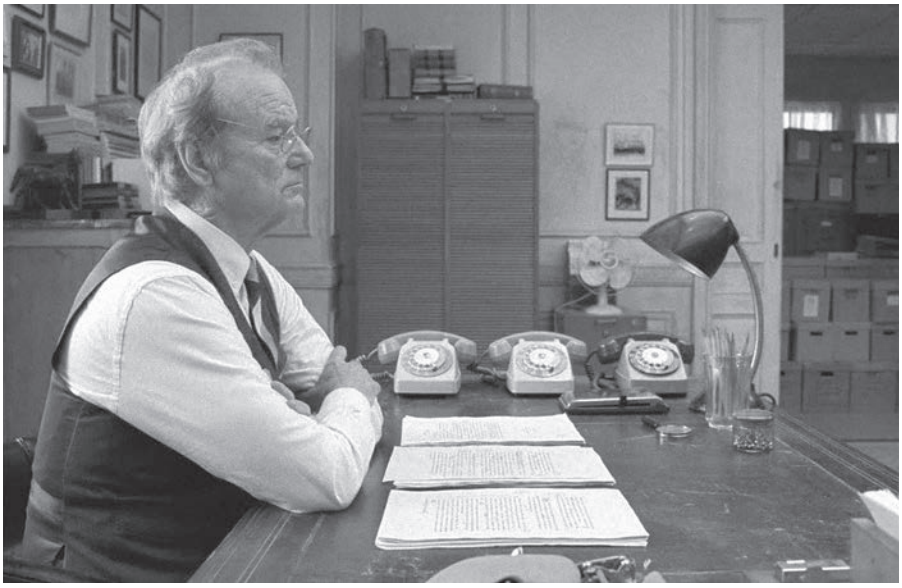
ПАМЯТНИК ПАМЯТНИКУ

FESTIVAL DE CANNES

«Французский вестник. Приложение к газете “Либерти. Канзас Ивнинг сан”»
The French Dispatch
Авторы сценария Уэс Андерсон, Джейсон Шварцман, Роман Коппола, Хьюго Гиннесс
Режиссер Уэс Андерсон
Оператор Роберт Д. Йоумен
Художники Адам Штокхаузен, Маттье Бётте, Лоик Шавано, Стефан Крессен, Кевин Тимон Хилл, Милена Канонеро, Рена Де Анджело, Хелен Дюбрёй
В ролях: Билл Мюррей, Фрэнсис Макдорманд, Оуэн Уилсон, Тилда Суинтон, Джеффри Райт, Тимоти Шаламе, Кристоф Вальц, Эдриен Броди, Бенисио дель Торо, Леа Сейду, Уиллем Дефо, Элизабет Мосс, Стив Пак, Эдвард Нортон, Лив Шрайбер, Джейсон Шварцман, Матьё Амальрик, Сесиль де Франс, Руперт Френд, Анжелика Хьюстон и другие
American Empirical Pictures, Indian Paintbrush, Studio Babelsberg, Searchlight Pictures
США – Германия
2021

Уэс Андерсон в Каннах – ситуация win-win-win для фестиваля, зрителя и режиссера, когда сразу в одной картине на разных ничего не значащих, но в целом заметных ролях присутствуют Тимоти Шаламе, Фрэнсис Макдорманд, Леа Сейду, Билл Мюррей, Уиллем Дефо, Кристоф Вальц – в общем, все звезды арт-мейнстрима, коим «Французский вестник», безусловно, является. На фоне остальных фильмов основной программы этот выглядит не как конъюнктурный вставной элемент, а, напротив, вполне органично, показывая еще и такой экстремум, до которого в современности вполне может добраться авторское высказывание в кино. А еще Тьерри Фремо нужно держать марку важнейшего смотра планеты, и поэтому он радостно помогает с промо-кампанией киностудии Searchlight Pictures, нынче принадлежащей Disney.

Зрителю, который в большинстве своем следит за каннскими премьерами по фото с красной дорожки – каннский оргкомитет это хорошо понимает, уравнивая таким образом в правах на фестивальное продвижение голливудские премьеры вроде «Французского вестника» и авторские картины масштабом поменьше, которые проходят в том же зале, – на самом деле не так



«Французский вестник. Приложение к газете “Либерти. Канзас Ивнинг сан”», режиссер Уэс Андерсон

интересны художественные особенности картины. Они по заветам золотой эры Голливуда смотрят только на лица, одобренные массовым сознанием. Осталось понять, зачем Уэсу Андерсону снимать подобные фильмы, поделенные на связанные чисто номинально новеллы (чтобы подробить по ролям экранное время), настолько перегруженные звездными камео, что одно из них вполне может в каком-то кадре сделать незаметным другое – например, во «Французском вестнике» легко пропустить появление не последнего по значимости Матьё Амальрика.

Если подбирать описание для творческого метода Андерсона, лучше всего, кажется, подойдет «студенческий театр» или какой-нибудь провинциальный, который существует на чистом энтузиазме, где труппа сколачивается навсегда, где часть команды – часть корабля. Не в том смысле, что его картины страдают от излишней театральности, – напротив, он использует все возможности, что дают ему камера и заведомая ограниченность кадра, а именно осевую и центральную симметрию, неожиданные ракурсы, обсессивно-компульсивно тянется к тщательному мелкому декорированию (что в театре не имело бы большого смысла – с задних рядов же не видно). Да, у него в кадре чаще всего нет перспективы, но это все во имя «шкловского» остранения. И уж точно его нельзя упрекнуть в недостаче практического опыта, присущей пассионарным любителям-студентам: Андерсон потрясающе разнообразен в жанрах, легко мимикрирует под любую интересующую его эпоху – в общем, гибок, а эта гибкость, прямо как в балете, приходит только с годами мучительных растяжек. При этом он не страдает от излишней тяги к аутентичности – это не более чем прихотливо украшенный аттракцион, балаган, антрепризная постановка на выезде. Нет, он

продолжает увлеченно заниматься со своей постоянной университетской труппой – Билл Мюррей снялся у него в девяти фильмах, Тилда Суинтон в семи и так далее.

Как несложно догадаться, этот фильм стилизован под все французское, но исключительно по-туристически, без должного тщания и откровенных конкретизированных аллюзий. По сути, Андерсон делает грандиозный, пусть и открыточного толка, оммаж, причем одновременно сразу нескольким культурным пластам, не только франкофонии как таковой и даже не французскому кино как частности. Наверное, впервые он пытается так глубоко интегрироваться в незнакомую среду, раньше если и «уезжал» куда-нибудь, то при этом даже не распаковывал чемодан: «Поезд на Дарджилинг» (2007) так и остался средней колониальности взглядом на индийскую чужбину; «Остров собак» (2018) – декоративной, пусть и прочувствованной, стилизацией под японистику (да и мультфильм, по сути, не о национальной самоидентификации, а об умильных говорящих собачках); короткометражная работа «Кастелло-Кавальканти» (2013) превращается в нехитрую, как пицца, комедийную зарисовку по-итальянски. Кстати, во Францию со своей гастролью Андерсон уже заезжал – в крохотном, почти немом и, вполне возможно, лучшем своем фильме «Отель “Шевалье”» (2005), где все действие романтической виньетки с Джейсоном Шварцманом и Натали Портман происходит в одном рассветном гостиничном номере.

Тем временем «Французский вестник» примечателен, как минимум, тем, что для него Уэс Андерсон сам честно составил киношпаргалку[1]. Он сделал то, что прочие режиссеры делать терпеть не могут, а именно называть конкретные референсы. Обычно постановщики строят то же лицо, которое делают опытные писатели, когда их спрашивают, как долго они работали над книгой, а те, приосанившись, отвечают: «Всю жизнь». В том смысле, что не какая-то конкретная картина, а все до того посмотренное, прочитанное и обдуманное повлияло на итоговый результат. В любовно отобранном референтном списке из тридцати двух фильмов важен, к примеру, порядок: выбор начинается с антологии «Золото Неаполя» Витторио Де Сики, фильма вроде бы вообще не французского, но при этом по внутренней конструкции напоминающего «Французский вестник». И то и другое – попытки описать национальную самоидентичность посредством сочетания нескольких несвязанных зарисовок-рассказов, объединенных разве что местом и временем действия (в одном материале[2] также утверждается, что съемочной группе Андерсон показывал другой альманах – «Наслаждение» Макса Офюльса). Сюжет Андерсона и его регулярных соавторов (Джейсон Шварцман, Роман Коппола, Хьюго Гиннесс) построен вокруг жизни умирающей уже, живущей одними лишь воспоминаниями газеты – даже не самого издания, а иллюстрированного приложения, издаваемого в штате Канзас; корпункт при этом сидит в выдуманном французском городе Эннию-сюр-Блазе.

1. См.: «The French Dispatch» Viewing Guide: 32 Movies That Inspired Wes Anderson's Latest. https://www.indiewire.com/gallery/french-dispatch-inspiration/

2. См.: Wes Anderson Had His «French Dispatch» Cast Watch These 5 Movies Before Filming. https://collider.com/the-french-dispatch-wes-anderson-cast-movie-watch-list-revealed/

Почти целиком позаимствован, пусть и превращен в буффонаду, элемент из «Китаянки» Годара – один из несуществующих в природе журналистских материалов, которые нам пересказывают в киноформе, это репортаж об очередной неудавшейся студенческой революции (нежная, но дерзкая пародия на 1968 год), проведенной молодым маоистом (Тимоти Шаламе) с горящими глазами и без плана в голове. Но Андерсон явно заимствует не только из шлягеров: так, самую выразительную новеллу «Французского вестника» о художнике-психопате (Бенисио дель Торо), абстрактном экспрессионисте, бунтаре, пишущем брызгами краски, который сидит в тюрьме и вдохновляется своей обнаженной надзирательницей (Леа Сейду), после чего своего клиента находит ушлый арт-дилер (Эдриен Броди изображает кого-то подозрительно похожего на сэра Джозефа Дювина, британца, который переправил в США множество картин старых мастеров), – в общем, всю эту историю вдохновило не слишком известное документальное исследование под названием «Картины художников»/«Художники за работой» (Painters Painting: The New York Art Scene, 1940–1970; режиссер Эмиль де Антонио, 1973), где как раз разбирается американская арт-сцена от абстрактного экспрессионизма до поп-арта.

При этом список отвечает не на все вопросы: третья новелла устроена по принципу матрешки, где вся довольно путаная беготня с участием шеф-повара, начальника городской жандармерии, мальчика (регулярный персонаж в фильмах Андерсона, меняющий лица: это и Джейсон Шварцман в «Академии Рашмор», и главный герой в «Королевстве полной луны», и Атари Кобаяси в «Острове собак») и террористов, его похитивших, подается как мемуар гастрономического обозревателя, похожего одновременно на Джеймса Болдуина и Энтони Бурдена (Джеффри Райт). Если там и заметно влияние упомянутых в том самом списке «400 ударов» Трюффо, то очень наносное. Чуть больше эта история напоминает о комиксах про Тинтина, но они Андерсоном не упоминаются. Зато названы «Время развлечений» Жака Тати (возможно, благодаря причудливым декорациям, которыми Андерсон, впрочем, явно не вдохновлялся), «Стреляйте в пианиста», внезапный провал Фрэнсиса Форда Копполы «От всего сердца» и так далее.

Вполне вероятно, это просто дружеские рекомендации к просмотру. Этому режиссеру не присуща изысканная, предельно уважительная по отношению к кинопалпу интонация, узнаваемая в каждом фильме, к примеру, Тарантино. Уэс Андерсон не вполне самобытный режиссер, он прорастает из эстетской и кухонно-интеллигентской почвы. Он переплавляет все, что заприметил, но именно что переплавляет, а не оставляет в том виде, в котором изначально нашел, – все причесывает под свой пробор. Соответственно всякая игра на знание с «Французским вестником», как и в случае с тем же Тарантино, главным синефилом планеты, оказывается игрой с отрицательной суммой – все равно в плюсе только казино. В смысле

ничего мы не угадаем. По сути, само кино становится не так важно. Режиссер настолько глубоко укореняет его в неопределенный и неопределяемый контекст, что форма начинает терять значение. До какого-то момента может казаться, что во «Французском вестнике» имеет некий смысл каждая фигурная пуговица, каждый вручную раскрашенный указатель, каждое горизонтальное панорамирование, – но на самом деле это единственно возможный для Андерсона способ познания той ирреальности, в которой он обитает. Ушедший на дно мир Атлантиды XX века, описанный во «Французском вестнике», как и в других фильмах этого режиссера («Отель “Гранд Будапешт”» с его мощным заявлением о гибели старорежимной Европы или «Водный мир» с оммажем Жак-Иву Кусто, последнему представителю эпохи великих географических открытий, родившемуся на три века позже ее окончания), уже остался в истории на страницах одного реального, а не вымышленного издания. Андерсон сам признается на страницах The New Yorker[3], что это посвящение именно ему, американскому еженедельнику, по-прежнему памятнику стародавней орфографии и доинтернетной журналистики. Герой Билла Мюррея, Артур Ховицер-младший, почти во всех деталях своего поведения воспроизводит воспоминания о первом главреде и сооснователе The New Yorker Гарольде Россе. Аналогично с другими персонажами, которые предстают либо альтер эго реальных журналистов, либо героями их материалов: Оуэн Уилсон примеряет образ, вдохновленный Джозефом Митчеллом[4], который описывал самые темные уголки Нью-Йорка, в то время как вымышленный персонаж фильма беззаботно катается по французскому городу на ненастоящем велосипеде; Тилда Суинтон перевоплощается в эксцентричную арт-лектора Розамунд Бернье[5] и так далее. Доскональное знание этих текстов не мешает

«Французский вестник. Приложение к газете “Либерти. Канзас Ивнинг сан”»

3. См.: How Wes Anderson Turned The New Yorker Into «The French Dispatch». https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/how-wes-anderson-turned-the-new-yorker-into-the-french-dispatch

4. См.: Joseph Mitchell. https://www.newyorker.com/contributors/joseph-mitchell

5. См.: The Last Lecture. https://www.newyorker.com/magazine/ 2008 /03/17/ last-lecture

Андерсону импровизировать – прямо как в значительных театральных постановках (пусть даже студенческих), где нужно сначала выучить до конца весь текст, а уже потом от него плясать.

Ретромания Андерсона становится его же кураторским стейтментом. Например, Анна Наринская и Александр Бродский в петербургском музее «Полторы комнаты» поэтизируют пространство пустой коммунальной квартиры, где ютился с родителями поэт-аутло, тогда как Андерсон предпочитает сохранить по максимуму, но не конкретно то же самое, что требуется сохранить, не аутентику, а ее геймифицированную увлекательную репродукцию. «Французский вестник» вовсе не воспроизводит классическое кино из соответствующей страны, но опирается на него. Это не фильм про New Yorker, не байопик, не жизнеописание могучего издания, породившего целую англоязычную литературную традицию, – но в то же время едва ли когда-либо хоть раз так точно и в то же время иронично в кино изображали работу несгибаемой редакции, где всегда было столь сильно дионисийское начало. Да и Андерсон при всей своей театральности и музеефицированности никогда не отказывает себе в том, чтобы изобразить в своем очередном кукольном домике некоторые удовольствия жизни. Для него Франция и французскость – это мелкие радости, тонкая рукотворная витальность.

Кстати, сам Андерсон, давно владеющий квартирой в Париже, называет свой подход обратной эмиграцией – в том смысле, что американцы возвращаются в Старый Свет, откуда они и вышли. До этого он отметился как соавтор со своей девушкой, художницей Джуман Малуф, именной выставки в Музее истории искусств Вены, где на свет божий из бесконечных запасников вынесли уникальные артефакты, которые прежде никогда не демонстрировались: за этими объектами хранения, видимо, не числили серьезной ценности – а выбросить было жалко, например пышный, но миниатюрный саркофаг с мумифицированной мышью[6].

Вот и получается, что для Андерсона его работа – служение материальному миру, его породившему, а ныне исчезающему во тьме времен под гнетом виртуализации всего и вся. Куда-то в прошлое уходит все то, что режиссеру так дорого, и он строит бесконечно свои памятники другим памятникам – литературным, архитектурным или кинематографическим. Отсюда и звездность актерского состава: режиссер как будто хочет зафиксировать на экране как можно больше значительных хоть в какой-то мере артистов, чья жизнь в зените славы, как известно любому биографу, часто оказывается недлинной. И несмотря на рюши, украшательства и неуемную искусственность «Французского вестника», этому фильму многое хочется простить – на правах мемориала прекрасной эпохе, которая заканчивается у нас на глазах и которую однажды будут изучать по редким свидетельствам наподобие того, что плодит, не жалея себя, Уэс Андерсон. ◆

6. См.: Kunsthistorisches Museum: Wes Anderson and Juman Malouf. https://www.khm.at/en/visit/exhibitions/2019/wesandersonandjumanmalouf2018/

Евгений Гусятинский

АВТОНОМИЯ

FESTIVAL DE CANNES

«Разжимая кулаки»
Авторы сценария Кира Коваленко, Антон Яруш, Любовь Мульменко
Режиссер Кира Коваленко
Оператор Павел Фоминцев
Художники Сергей Зайков, Ася Белова
В ролях: Милана Агузарова, Алик Караев, Сослан Хугаев, Хетаг Бибилов, Арсен Хетагуров, Милана Пагиева
Нон-стоп Продакшн
Россия
2021

Для Киры Коваленко принципиально, чтобы «Разжимая кулаки» смотрели только на большом экране. Зрители, критики и участники съемочной группы. Последние в диапазоне от сценариста Антона Яруша до большинства актеров и правда впервые увидели картину лишь спустя два месяца после премьеры в Каннах. Это вроде бы незначительное свидетельство несгибаемой авторской позиции хорошо иллюстрирует природу фильма и характер его режиссуры. Одновременно конкретной и почти неосязаемой. Кулачной – из отчаянных прикосновений, сжимания-разжимания объятий состоит его микродраматургия. И в то же время избегающей прямого воздействия на зрителя. Несмотря на сюжет, в котором есть аффекты или «горячие точки», за которые публике легко было бы зацепиться.

История осетинской девочки Ады, жертвы неназванного теракта на Кавказе, в глазах зрителя отсылающего к Беслану, покалеченной психологически и физически – вплоть до стыда за собственное тело, – задыхающейся от чрезмерной опеки нежного надломленного отца, живущего в страхе, что близкий погибнет, если будет отпущен на волю, – эта гремучая история посттравматического синдрома, террористического эха, отзывающегося в семейной тирании, ужаса перед миром, априори несущим

«Разжимая кулаки», режиссер Кира Коваленко

угрозу, а также обретения фантомной, но все равно окрыляющей свободы входит в тихий контрапункт с камерностью и сильным спокойствием режиссерской интонации. Колебания этого спокойствия, то напряженного, то расслабленно-приглушенного, его «сжимание-разжимание» вторят главному образу фильма, вынесенному в название.

Только уставший или нуждающийся в стереотипах зритель может принять непоказную, неочевидную чувственность фильма за «холодность» или «бесстрастность». «Кулаки» – кино о двойственной природе тактильности, которая обнажает нас перед миром и скрывает от него одновременно, о теле как хрупкой физической границе между человеком и миром, о том, как любое прикосновение разворачивает нас в обе эти стороны сразу. На таких качелях зиждется существование Ады (дебютантка Милана Агузарова). На их протяженной амплитуде держится и сам фильм, вроде бы приближенный к нашему восприятию благодаря крупным планам и пластичной, живой камере, но при этом все равно погруженный в себя. Редкое, неожиданное сочетание для классического кино, которое полностью сосредоточено на рассказе истории – точнее, на ее превращении в живой вибрирующий опыт, передающийся зрителю.

Как и сама Ада, фильм то открывается по отношению к зрителю, то уходит в себя – вернее, он балансирует на этой линии. Будто снятый в одно касание и с одного дубля – на самом деле съемкам предшествовала длинная череда скрупулезных репетиций, – отличающийся трудноопределимой палитрой, в которой цветовые пятна – одежда героев – так и не становятся доминирующими, растворяясь в прозрачно-сером, горно-скалистом воздухе, «Разжимая кулаки» являет собой редкий пример сверхцельного, не делимого на части кино, реализм или даже реальность которого благородно лишены каких-либо формальных уловок

(обретение цельности – физической, человеческой, психологической – является сюжетом картины).

Нефорсированная сдержанность и героини, и фильма – свидетельство глубокой боли, которая не утихает, не притупляется, но к которой все равно приспосабливаешься и привыкаешь, не испытывая больше необходимости давать ей голос, выражение. Ада физически, интонационно находится на этой границе между проявленностью и невыраженностью, молчанием и речью, видимостью и непредъявленностью. По сути, эта грань между саморепрезентацией и ее отсутствием, ее невозможностью есть метафора Кавказа как «территории без карты», замалчиваемой, подавляемой, вытесняемой из российского медийного, политического, исторического контекста или перекраиваемой им в соответствии с собственными нуждами. До такой степени, что эта травма – колониальная, физическая – может (ложно) восприниматься как самоприобретенная.

Отец Ады не позволяет ей уехать в другой город и сделать операцию как будто еще и потому, что уже свыкся с травмой дочери – вернее, заставил себя свыкнуться с нею, тогда как сама Ада тоже не переходит к прямому бунту (в отличие от героини «Тесноты»), движимая уверенностью и в то же время неуверенностью в своем решении покинуть дом. Именно эту сложную паутину из разнонаправленных, противоречивых нюансов, импульсов тонко отыгрывают актеры Коваленко. В этом смысле «Разжимая кулаки» есть аутентичная рефлексия о современном Кавказе, в которой не только история, но в буквальном смысле и режиссура – интонация изображения, техника актерского существования, то, как сняты актеры, и то, как они существуют в кадре, – становятся политическими.

Нейтральность внешне нераспаленного взгляда Коваленко, конечно же, обманчива – прежде всего он нейтрализует или «ослепляет» сам себя и лишь потом включает реальность в это ослабленное поле зрения. Такая «контуженность» фильма будто вытекает из опыта героини, ее отдельности, автономности, выраженной и пластически. И хотя Ада является протагонистом фильма и действительно находится в кадре практически на протяжении всей картины, еще ощущение, что она не расположена в его центре целиком и полностью, немного выпадая из него, немного существуя на периферии или же внутри своего собственного круга, не пересекающегося с другими.

Возможно, этот эффект связан и с тем, как Коваленко в принципе работает с человеком, средой и ландшафтом, с отношениями между ними. В ее случае они как будто равны друг другу, образуя горизонтальное единство или цельность. В «Кулаках» нет фона и ничего фонового, но нет и отчетливого первого плана, несмотря на обилие планов крупных, которые лишены привычной для них значительности. Точно так же и горные пейзажи вообще, кажется, не появляются на экране, а если и возникают, то без какого-либо романтического или монументального флёра, обычно присущего их изображениям. И такая

перспектива, снимающая различие между фоном и фигурой, близостью и дальностью, человеком и камнем, оказывается абсолютно адекватной миру «Кулаков», в котором люди не отделены от среды, а среда – от места и ландшафта.

«Разжимая кулаки» снят подвижной камерой, но это не «затылочное» кино, создающее квазинапряжение за счет камеры, маниакально преследующей героя, который все время находится в движении и будто норовит ускользнуть из зоны видимости. Этот метод съемки стал штампом авторского кино и социального реализма, довольно быстро вскрыв собственную нереалистичность и форсированность: ведь понятно, что ни один человек не может находиться в такой избыточной динамике постоянно. Жизнь проходит на другой скорости – вернее, переходит с одной на другую или вообще стоит на месте. И нужно быть братьями Дарденн, чтобы сообщить этой гипертрофированной активности достаточную внутреннюю мотивацию.

Крупные планы лиц, по которым плавно скользит камера Коваленко и оператора Павла Фоминцева, переходя от одного персонажа к другому, объединяя их не только друг с другом, но и с городом, местностью, средой, отчасти наследует ранним фильмам Дарденнов , в которых люди оказываются равными тому, из чего состоит их телесное, социальное и физическое бытие. Суммой конкретных материй, постоянно растущей, регулярно преодолевая которую человек только и может обособляться, становясь собой. Телесная женская травма Ады, которая ни разу не называется, в чем-то сродни неизвестному заболеванию дарденновской Розетты – и в том, и в другом случае болезнь выступает не только как метафора (чего бы то ни было), но и как глубоко экзистенциальное, физиологическое условие жизни, постоянное сопротивление которому только и оживляет жизнь, приводя ее в движение.

Герои «Кулаков» портретируются Коваленко не столько психологически, несмотря на привычную канву coming-of-age story, сколько через внимательное рассмотрение их пластики, мимики – у каждого отдельных, поведения, походки, осанки, особенностей речи, мелких движений и т.д. Такая исследовательская (базеновская) оптика органично сочетается здесь с природой классического повествовательного кино – одно другое не перевешивает и не заслоняет. Коваленко работает в основном с непрофессионалами – реальными жителями Осетии, не заставляя их быть актерами, а двух единственных профессионалов – осетинских актеров Милану Агузарову и Алика Караева, сыгравшего отца, – снимает тоже скорее как неактеров, добиваясь единой для всех исполнительской интонации. Точно так же – то есть как маркер реальности – в фильме работает и редчайший в кино осетинский язык, аутентичное звучание которого одновременно оголяет и защищает фильм, его мир и автономность, оберегая их от излишнего перевода или «понятливости», то есть как раз от превращения в колониальную экзотику или утратившую доверие «универсальность». ◆

Максим Селезнёв

ПОСЛЕ КИНЕМАТОГРАФА

FESTIVAL DE CANNES

«После Янга»
After Yang
По рассказу Александра Вайнштейна
Авторы сценария, режиссер Когонада
Оператор Беньямин Лёб
Художник Александра Шаллер
Композитор ASKA
В ролях: Колин Фаррелл, Джоди Тёрнер-Смит, Джастин Х. Мин, Малеа Эмма Чандравидджаджа, Хейли Лу Ричардсон, Сарита Чоудри, Клифтон Коллинз-мл., Бретт Дайер, Ава Де Мэри, Ив Линдли и другие
A24, Cinereach, Per Capita Productions
США
2021

Серийный номер: 33951137CM99. Пин-код: 279321.

Джейк закрывает глаза очками виртуальной реальности, активирует карту памяти, обволакивает себя смоделированной картинкой. Сперва в центре его внимания возникают элементы интерфейса – геометрические фигуры кружатся в электрическом танце, напоминая сай-фай версию «Анемичного кино» Дюшана, экспериментальную абстракцию, приручённую программным кодом. Мгновениями позже из компьютерной заставки материализуется темный лес, а с ним сотни, тысячи крошечных обитателей – светлячки, белыми линиями зависающие между деревьями. Впрочем, стоит лишь поменять угол обзора, поднять взгляд вверх, как крошечные сверкающие пятнышки преображаются в звезды на ночном небе, россыпь ярких крапинок и вьющихся констелляций. Последующее движение в глубь космического пространства довершает метаморфозу – оказывается, что за каждой из точек скрывалось вовсе не астрономическое тело, но голографическое излучение, маленькая картинка, что-то вроде презентационного слайда к коротким видео, бессюжетным сценкам из повседневной жизни: на одном девушка поворачивает лицо, на другом ветер играет листьями, на третьем пара, обнявшись, сидит на диване. Так, за несколько секунд перепрыгнув

через целую серию ассоциаций – Евклидово пространство геометрических фигур, корневая система растений, световая коммуникация насекомых, небесные созвездия, – в конце концов мы видим, что все перечисленные образы и концепции подчинились одной центральной метафоре, а именно логике функционирования электронного устройства. Компьютера с его строгими линиями и зонами активности, с загорающейся и погасающей лампочкой двоичного кода, подобной лантернам светлячков, с файловым разветвлением, восходящим к корневой папке.

Интересно, что столь избыточная визуализация в сай-фай вселенной «После Янга» описывает всего-навсего процесс считывания информации с некой футуристической флешки. Это особенно удивительно, если учитывать, насколько минималистичен фильм во всех остальных аспектах фантазии на тему будущего. Высокотехнологичный мир создается Когонадой без спецэффектов, простейшими дизайнерскими и операторскими[1] приемами – механической повторяемостью однообразных сцен (лица героев за бликующим стеклом автопилотируемой машины); экологической вычищенностью каждого кадра; фронтальными планами, заставляющими персонажей смотреть прямо в объектив во время диалогов. Так, одна лишь картинка без явного присутствия аттракционов классического сай-фая уже сообщает нам футуристический эффект, некое стилистическое смещение – мы больше не в 2021-м, но внутри воображения о (не)далеком завтрашнем дне.

Впрочем, один научно-фантастический элемент дан в фильме Когонады явно и даже вынесен в заголовок, правда, иронично наделен атрибутом прошедшего времени – «*После* Янга». Янг – имя разумного андроида (техносапиенса, выражаясь языком фильма), приобретенного Джейком (Колин Фаррелл) и Кирой (Джоди Тёрнер-Смит), чтобы тот исполнял роль сына, но прежде всего заботливого старшего брата для Мики, девочки китайского происхождения, которую пара удочерила. Однажды Янг без видимых поводов выходит из строя, так что Джейку приходится начать маленькую одиссею по гарантийным салонам и адресам специалистов, чтобы выявить причину поломки и вернуть к жизни робота, ставшего настоящим членом семьи. После нескольких этапов диагностики выясняется, что проблема Янга скрыта в маленькой карте памяти, встроенной в его кибернетическое тело: на эту флешку, повинуясь заложенному в него алгоритму, он ежедневно записывал несколько секунд визуальной информации, собирая что-то вроде дневникового фильма о себе и своей семье. Именно эти короткие видеоролики длительностью от трех до десяти секунд и обнаружит Джейк, загрузив данные в очки виртуальной реальности.

Но, возвращаясь к ночному лесу, миллиону светлячков и созвездиям в небе: для чего этой вселенной и самому Когонаде понадобились такие усложненные CGI-образы (вместо очевидно более практичного архивного каталога или хотя бы простого списка)? Какие ассоциации вызывает к жизни громоздкий вымышленный интерфейс?

1. Оператор фильма – Беньямин Лёб, за последние годы не раз демонстрировавший умение создавать экстремально стилизованные и герметичные визуальные системы, например в «Мэнди» Паноса Косматоса или «Фрагментах женщины» Корнела Мундруцо.

Что ж, самый простой из ответов находится у каждого из нас в кармане. Тысячи фотографий и видео, которыми наполняются личные смартфоны и которые ровно так же фиксируют дорогие, памятные мгновения, но порой необязательные или чисто функциональные данные, сливая все воедино в гомогенный архив. Навигация внутри него порой так же сложна, как и поиск одной-единственной звезды на карте Млечного Пути в условиях постоянно расширяющейся Вселенной. Многие современные телефоны, равно как и соцсети, даже обладают функцией (если не сказать своевольной привычкой) монтировать фотофильмы из наших личных файлов, проделывая примерно те же операции, что и Джейк, произвольно склеивающий один ролик с другим, фантазирующий на мотивы чужой памяти.

...памяти. Второе объяснение, конечно, касается именно механизмов работы человеческого восприятия и запоминания. Почему из миллионов секунд жизни наш мозг фиксирует одни и отправляет в пассив другие? Почему из всех детских лет мы ясно помним лишь несколько коротких сцен, не всегда эмоционально насыщенных, но отчего-то зацепившихся за сознание? Те же вопросы возникают при наблюдении за видеороликами Янга, иногда чувственными (в кадр попадает девушка, к ней взгляд техносапиенса явно неравнодушен – следствие киногении?), иногда изящно «снятыми» (Мика в желтом платье кружится на заднем плане, а на первом плане мы видим ее перевернутое отражение в стеклянном шаре), иногда просто случайными. От трех до десяти секунд из каждого дня. Каких угодно секунд. Срифмованных в соответствии с алгоритмами, вероятно, похожими на те, какие используют нейросети для создания фильма. Так андроид Янг пробует на себе человеческие чувства, тем не менее не превращаясь в человека до конца.

Наконец, еще одну интерпретацию центрального визуального образа легко отыскать в предыдущих работах самого Когонады. Продолжая традицию кинокритиков, меняющих свою профессию на режиссуру, Когонада стал первым в новейшей истории видеоэссеистом, добившимся значительного признания как самостоятельный постановщик. С 2012 года он работает над короткими видеороликами, средствами монтажа, визуального сравнения, закадрового комментария размышляя о природе кинематографа, поэтике и стилистике отдельных режиссеров. В числе его самых известных работ стоит назвать эссе «Малик: Огонь и вода» (Malick: Fire & Water; 2013), «Глаза Хичкока» (Eyes of Hitchcock; 2014), «Годар по кусочкам» (Godard in Fragments; 2016), «Путь Одзу» (Way of Ozu; 2016). Последнее на сегодня видео Когонады выпущено не так давно, в 2020 году, и посвящено мотивам фильмографии Альфонсо Куарона. Визуальный поток из сотен одновременно загорающихся, взаимодействующих, комментирующих друг друга изображений из виртуальной реальности «После Янга» крайне напоминает стандартный визуальный поток видеоэссеистики или же монтажный стол эссеиста. «Повторить», – произносит Джейк, чтобы запустить просмотренное видео еще раз; «Пауза» – чтобы остановить;

«После Янга», режиссер Когонада

подобные команды составляют основу видеоэссеистического арсенала. Арсенала, открывающего возможности для манипуляций с чужими изображениями, позволяющего буквально крутить их в руках, запускать их в разных последовательностях и на разных скоростях, подвергая разного рода экспериментальным воздействиям.

Девять лет назад эссеистическая карьера Когонады стартовала с Breaking Bad: POV, где он монтировал в трехминутный ролик кадры из сериала «Во все тяжкие», снятые на маленькую цифровую камеру с нестандартных ракурсов. Удивительно, но даже столь незамысловатыми средствами ему удалось рассказать небольшую историю, проясняющую некоторые микромотивы известного шоу через соединение фрагментов из далеких частей повествования, связанных содержательно и визуально: вот камера, закрепленная на плюшевой игрушке, с огромной высоты падает в бассейн; вот в следующем кадре мы уже со дна бассейна наблюдаем, как в воду падает труп, а еще через одну монтажную склейку из-под воды видим размытую фигуру главного героя, внимательно всматривающегося в ту точку, где только что были мертвое тело, детская игрушка, глаз камеры. Впрочем, речь о трех минутах видеоэссе, но полнометражный художественный фильм, кажется, требует иной грамматики?

Намеренно ли желая оспорить это или просто исходя из своих навыков и предпочтений, но Когонада будто бы отказывается делать шаг к большой повествовательной драматургии. Словно рассказывает свою историю из той версии будущего, где эссеистика как метод полностью вытеснила тот кинематограф, каким мы привыкли знать его в XX веке. «После Янга» стоит назвать синтетическим кино. К уже упомянутой анемичности визуального стиля можно прибавить и другие элементы фильма. Скажем, приглашение Колина Фаррелла на главную

роль. Актера необычных свойств – он узнаваемая голливудская звезда, не способная войти в кадр, сохранив инкогнито, несущая на себе отпечаток прежних знаменитых ролей и публичного образа, но одновременно с тем он маска, последние годы переходящая из рук одного фестивального режиссера в руки другого, не меняя бесстрастного, слегка нелепого облика. Показательно, что в самой интенсивной с точки зрения актерской игры сцене Фаррелл работает как пародист – талантливо подражает характерному немецкому акценту Вернера Херцога, пересказывая Янгу фрагмент из документального фильма. Современный актер как имперсонатор актера из прошлого – идея, очень близкая видеоэссеистике, одержимой собиранием и пересобиранием исторической мозаики XX века. По-настоящему же эффектными и напряженными кадрами фильма оказываются те, где Фаррелл неподвижно сидит на диване в центре кадра: его глаза ослеплены виртуальными очками, его лицо сохраняет форму идеальной маски.

Тот же синтетический привкус легко обнаруживается на иных уровнях фильма. Скажем, на музыкальном. Хотя на протяжении полутора часов мы слышим фортепиано прославленного Рюити Сакамото, придающее рассказу и в особенности видеороликам Янга сентиментальную, излишне человеческую интонацию, но последнюю точку в звучании фильма поставит песня Glide, запущенная на титрах. И тогда все встанет на места. «I wanna be just like a melody», – ласково сообщает японская j-pop-исполнительница Салю, также известная как Лили Чоу-Чоу, певица из фильма Сюндзи Иваи «Все о Лили Чоу-Чоу». Вымышленная героиня, ставшая реальной, придуманная как кинофантазия, она запустила музыкальную карьеру настоящей Салю.

Или другое. Упомянутые выше диалоги, снятые как фронтальные портреты актеров, которые смотрят почти что в объектив. При желании в них можно прочитать отсылку к традиции классического китайского и корейского кино с похожими решениями разговорных сцен. В таком объяснении присутствует своя логика (учитывая происхождение Когонады, моду на ориентализм внутри вселенной фильма и китайские корни Мики), и все же эта интерпретация окажется неполной без другой, гораздо более очевидной ассоциации. Направьте камеру прямо на свое лицо, говорите в объектив – ведь именно так каждый из нас привык общаться за последние пару лет, вынужденно переместившись в пространство видеомессенджеров. В одной из сцен «После Янга» фронтальный диалог действительно внезапно окажется видеозвонком, но зритель обнаружит подмену не сразу, а только когда один из героев покинет кадр, своим перемещением прекращая разговор, довершая разъединение и без того разъединенных пространств.

Возникает ощущение, что только из синтетической необходимости появляются и центральные темы фильма. Всматриваясь в технический дефект Янга, а впоследствии в его видеовоображение, Джейк явно начинает испытывать сомнения в адекватности собственных эмоций. Футуристическая вселенная фильма, с одной стороны, одержима

естественностью, близостью с природой и аутентичностью во всем (от культурной идентичности, которую Янг воспитывает в китаянке Мике, до вкуса чая, с которым связана профессия Джейка), а с другой – одновременно та же версия футурореальности пронизана электронными технологиями, искусственным интеллектом, не то чтобы приговаривая людей к безэмоциональности, но, судя по поведению героев, осуществляя рациональный расход эмоций. Возможно, такой тип человеческой чувствительности не просто утопический сон о мире, каким-то образом решившем психологические проблемы человечества, притупив его внешние реакции, но следствие самой видеоэссеистической стилистики Когонады?

Ближе к финалу из уст девушки-андроида Ады все же прозвучит драматургическое решение, затененный легким отчаянием вывод из главного конфликта фильма: «Что хорошего в том, чтобы быть человеком?!» И все-таки, подобно сладким мелодиям Сакамото, эта сентенция, пожалуй, не в меру сентиментальна. Гораздо сильнее убеждает не короткий монолог, но все тот же бессвязный поток записей Янга, от созерцания которого Джейк не может оторваться в финале, просиживая в темных очках на диване час за часом. Как заметил в своем недавнем видео другой заметный видеоэссеист Йоханнес Бинотто, скриншоты, которые мы делаем день за днем, работая с визуальной информацией, в какой-то момент начинают жить своей жизнью в архивах наших компьютеров. Играя между собой в странные повествования, создавая длинный фильм нашей цифровой и зрительской жизнедеятельности. Фильм, который невозможно увидеть от начала до конца. Но можно будет посмотреть *после*. ◆

Анжелика Артюх

ЯЗЫК ТЕЛА

FESTIVAL DE CANNES

«Ольга»
Olga
Авторы сценария Рафаэль Деплешен, Эли Грапп
Режиссер Эли Грапп
Оператор Люси Бодино
Художники Паскаль Байёль, Иван Никлас
Композитор Пьер Депра
В ролях: Анастасия Будяшкина, Сабрина Рубцова, Катерина Барлоджо, Теа Брогли, Джером Мартен, Таня Михина, Алисия Ономор, Лу Стеффен, Александр Мавриц, Филипп Шулер и другие
Cinéma Defacto, Point Prod
Франция – Швейцария – Украина
2021

«О спорт, ты – мир!»: как показывает демонстрировавшийся в рамках каннской «Недели критики» франко-швейцарско-украинский фильм «Ольга», хорошо известное с давних времен высказывание сегодня смотрится рудиментом прошлого. Теперь спорт – это война. Особенно для украинских спортсменов, для которых каждое международное соревнование с участием соперников из России в наше время – свой маленький Майдан. Далеко за примером ходить не надо, а просто напомнить июньский скандал перед Евро-2020, когда руководство УЕФА потребовало убрать с формы украинских футболистов надпись «Слава героям!» как чисто политический лозунг, но все же позволило оставить карту Украины с Крымом в ее составе как соответствующую современным представлениям ООН.

Спорт сегодня – часть гибридных геополитических и культурных войн. А кино о спорте еще и ставит искусство на службу большой политике. Но достоинство «Ольги», которую снял французский дебютант Эли Грапп, состоит в том, что три составляющие – спорт, искусство, политика – удивительным образом оказались уравновешены, создавая драматическую историю о девочке-подростке, вынужденной сделать жизненный выбор под давлением жестоких и полных опасности

«Ольга», режиссер Эли Грапп

обстоятельств. Для осуществления своего эпического и ультраактуального замысла Эли Грапп точно выбрал временем действия исторический отрезок с 2013 по 2020 год, местом – Киев и Швейцарию, а на роль Ольги пригласил отчисленную из украинской сборной гимнастку Анастасию Будяшкину, для которой этот фильм стал судьбоносным дебютом.

Начало картины: 2013 год, пятнадцатилетняя Ольга готовится к европейскому чемпионату по гимнастике в составе украинской сборной. Подает большие надежды. «Ты там всех порвешь!» – говорит ей тренер. Жанр спортивного фильма складывается в удачный гибрид с жанром coming-of-age. До тех пор, пока мы не узнаем, что Ольга – дочь журналистки, ведущей расследование о коррупции в строительном бизнесе в Киеве времен президента Януковича и ставшей объектом охоты со стороны неизвестных бандитов. Первый разговор дочери с матерью Грапп снимает в машине, и уже можно понять, что Ольга, несмотря на нежный возраст, давно самостоятельный человек, настоящий боец, не испытывающий иллюзий, а одержимая собственным правым делом мама отыщет время, чтобы всерьез заинтересоваться спортивными достижениями девочки. Но события сменяют друг друга стремительно: бандиты нападают на машину и ранение Ольги в аварии, чуть было не стоившей жизни обеим. Что и заставляет спортсменку умчаться в Швейцарию, где живет ее отец, чтобы начать бюрократическую волокиту по получению нового гражданства и попытать счастья в национальной швейцарской сборной.

Уже во вступительных сценах видно, насколько точно подобрана актриса на главную роль. Необычайно атлетичная, стремительная и напористая Будяшкина в роли Ольги – прямой антипод российскому «эталону» гимнастической красоты – той же Алине Кабаевой.

В Будяшкиной нет сексуальности, подкрепляемой гламурной улыбкой и стремлением всем понравиться, она скорее девочка-воин, грубоватая амазонка, готовая в любой момент вступить в бой не только с женщинами во время спортивных соревнований, но и с мужчинами в ходе застольных политических прений. Собственно, это ей и приходится делать начиная с 21 ноября 2013-го, как только кадры Евромайдана выходят в топ мировых новостей. Грапп виртуозно меняет регистр жанра, делая «Ольгу» актуальным политическим фильмом, а ее заглавную героиню – ребенком войны, не только переживающей за оставленных на Украине близких, но и терзаемой глубоким чувством вины за то, что вынуждена жить в буржуазном благополучии, отстаивая свое право на швейцарское гражданство и занятие профессиональным спортом, а не противостоять «Беркуту» в палаточном лагере на Майдане, как, рискуя жизнью, делает ее мать.

Грапп, безусловно, вкладывает символический смысл в саму необходимость пятнадцатилетней украинской гимнастки изнурять себя до потери пульса и телесных ссадин в надежде достойно войти в национальную швейцарскую сборную и выиграть европейский чемпионат. Спортивная мечта упрямой украинки о победе на чемпионате Европы – наивная рифма к мечте сторонников Майдана о возможности евроинтеграции. «Вам не нужно предъявлять украинский паспорт», – говорит Ольге пограничник, наконец-то указывая на второй паспорт-вездеход государства Швейцарии, входящего в Евросоюз. Грапп показывает, как ценой личной борьбы достигается современная свобода передвижений, ничуть не противоречащая национальным и патриотическим мечтам Украины о свободном отмежевании от неоимперского российского давления. Первый тип свободы – завоевание благодаря индивидуальным усилиям и тренировкам, при котором и один может быть в поле воином. Второй – коллективная борьба объединенного народа, при которой даже украинские спортсменки обязаны быть бойцами в борьбе за свободу и независимость.

Фильм не случайно периодически останавливает внимание на подруге Ольги – гимнастке-одногодке Саше, с которой героиню связывает вездесущий скайп и благодаря которой зрители могут себе представить, что могло ожидать Ольгу, задержись она в Киеве. Местом их долгожданной встречи становится европейский чемпионат, на который Саша приезжает в составе украинской сборной, но срывает выступление ради проведения феминистской политической акции Free Ukraine. Грапп эмоционально показывает, что стихия «оранжевой революции», перешедшая в военный конфликт, сильнее индивидуальных помыслов и мечтаний о личной спортивной победе. Ее энергия и сила заставляют забыть о мирных стратегиях соревнования ради прямого политического действия, способного мобилизовать медиа, вовлечь других в общую борьбу и привлечь Запад к поддержке и солидарности. Для украинцев, равно как и для русских, современность гибридных войн уже не терпит мирных стратегий даже на спортивных

чемпионатах. А те, кто, как Ольга, пытается выглядеть нейтральными швейцарцами, все равно в итоге оказываются вовлечены в противостояние: чувством вины, переживаниями за близких, стрессом, неврозами и бессонными ночами, способными разрушить здоровье изнутри и сделать человека жертвой военного конфликта. Если резюмировать кратко, к чему после всех спортивных перипетий все же ведет «Ольга», то можно сказать и так: родину не выбирают, в ней живут и умирают.

Грапп умело использует хронику Евромайдана, показывая, как усиливается с ходом времени украинско-российский конфликт, переводя фильм в регистр феминно-эпического: девушка на фоне больших исторических катаклизмов. Однако украинскую историческую перспективу от Януковича до Зеленского режиссер решает чисто кинематографическими средствами: Киев 2013 года показан глубокой ночью, Киев 2020 года, в который после неизбежной болезни на почве волнений за раненную на Майдане мать вновь возвращается Ольга, – город солнечного дня и новых надежд. В киевских кадрах 2020-го Грапп позволяет высказаться тем, кому обычно в период военных конфликтов не дают слова: девочкам, берущим уроки гимнастики у героини Анастасии Будяшкиной. Язык девичьих тел, как язык будущего, говорит сам за себя. В нем нет вербальной политической пропаганды, но есть витальность, упорство и красота, с которыми режиссер связывает специфику современного украинского стиля и ментальности (кстати, именно это качество относит к украинскому современному искусству галерист Марат Гельман в недавнем интервью «Радио Свобода»).

Когда смотришь такой фильм, невольно приходится думать о том, как в наше время представляют себе кинематографисты Запада российско-украинский конфликт. Француз Грапп создает динамичный образ будущего страны: крепкие тела юных украинок, упругие движения которых уже несут в себе самобытный альтернативный язык, готовый себя отстаивать. В нем нет прежней варварской дикости и рваной экспрессии украинского «бессловесного» хита «Племя» (2014), а скрыт потенциал сопротивления боли и стремления к четкости, победе и организации. ◆

Елена Стишова

ПРОТОСЮЖЕТ

FESTIVAL DE CANNES

«Дело»
Авторы сценария Алексей Герман-мл., Мария Огнева
Режиссер Алексей Герман-мл.
Оператор Иван Бурлаков
Художник Елена Окопная
В ролях: Мераб Нинидзе, Анна Михалкова, Роза Хайруллина, Светлана Ходченкова, Александр Паль, Александра Бортич, Анастасия Мельникова, Анастасия Талызина и другие
«Метрафильмс»
Россия
2021

Лично я смотрела фильм «Дело», думая о том, как бы я повела себя, доведись мне попасть в ситуацию Давида, протагониста автора и его главного героя в исполнении харизматичного Мераба Нинидзе, чье имя впервые возникло в «Покаянии» Тенгиза Абуладзе на заре перестройки. Тогда девятнадцатилетний дебютант сыграл драму романтического героя, оглушенного открытием, что его дед – тиран и палач. Похоже, Нинидзе навсегда обручился с тем образом. Потаенный романтизм, высокий строй души явлен едва ли не в каждой его работе из тех, что мне удалось увидеть. Профессор литературы, специалист по Серебряному веку, сыгранный им в фильме Алексея Германа-младшего, аккумулирует актерский (а возможно, и человеческий) психотип Мераба Нинидзе.

Лишь однажды, в детстве, я примеряла себя на роль киногероя, вернее, героини: из фильма «Зоя» Лео Арнштама. Все мои одноклассницы-восьмилетки после той премьеры по умолчанию оказались перед выбором, пусть и символическим: как вести себя в фашистском плену, под пыткой? В конце 1944-го, в момент выхода фильма в прокат, этот сюжет, героический и жертвенный, был *протосюжетом* тоталитарной эпохи и – одновременно – фатальной ролевой моделью. Допустим,

«Дело», режиссер Алексей Герман-мл.

сегодня пока никто не обречен на фатальный выбор. Однако сама ситуация неминуемого выбора с некоторых пор подвешена в пространстве. В повестке дня старинное присловье: «от сумы да от тюрьмы не зарекайся». Это ли не косвенное указание, как глубоко в нашей культуре коренится сегодняшняя ситуация неправедного суда и беззакония, выдернутая на поверхность из-под ряски русской архаики стараниями нынешних властей, – как результат целенаправленной внутренней политики.

Подобного рода вроде бы околичности необходимы, чтобы понять, в чем фишка германовского «Дела» – фильма, который на беглый взгляд смотрится как яркая и смелая, с отличным кастом, но интермедия (междудействие), частично заполнившая вынужденный простой режиссера и его команды в съемках программного «Воздуха». Пристальный разбор убеждает: это совсем не так. Замысел не один год лежал в сценарном портфеле режиссера и ждал своего часа. Решусь предположить, что «Процесс» Сергея Лозницы, вышедший в 2018-м, мог стать триггером в решении Алексея Германа дать ход сценарию и снять концептуальное кино на материале беззаконных процессов, каковые косяком пошли после громкого дела «Седьмой студии» и суда над Кириллом Серебренниковым.

Лозница сложил из хроникальных кадров без малого вековой давности беспрецедентный докхоррор из самооговоров крупных российских инженеров, привлеченных к судебной ответственности по сфабрикованному делу мифической контрреволюционной организации – Промпартии (1930). То была генеральная репетиция приснопамятных процессов второй половины 30-х – *протосюжет*, по образу и подобию которого вершился Большой террор, череда истребительных и устрашающих сталинских судилищ, то и дело поминаемых

сегодня. И вдруг читаю: «Когда я еще задумывал сценарий, моим ориентиром была русская литература XIX века, которая пыталась в капле смысла и в строках текста отразить нас во всех наших противоречиях, многообразиях и настроениях». Вот тебе и раз! Стало быть, режиссер полагает, что фильм, скорее всего, воспримут лишь как собрание «жареных» смыслов, а сверхцель проекта ускользнет. Ну а как быть, если актуальный контекст буквально берет за горло? Если аллюзии на сфабрикованные дела последних лет так и просятся в строку? Сослаться на Сухово-Кобылина и его запрещенную пьесу «Дело», давшую, по всей видимости, название фильму, – само собой. Вспомнить, что пьеса 1861 года была запрещена не только к постановке, но и к публикации, впервые увидела свет за границей и лишь в 1869-м на родине, – и это лыко в строку. Но, похоже, автор фильма отсылает нас не к конкретным культурным фактам и событиям, а к великой гуманистической традиции русской культуры – к идее отстаивания справедливости. Проект «Дело», на мой взгляд, идеологический. Герман снимал кино, стремясь создать обобщенный образ расплодившихся фейковых судебных разбирательств и их фигурантов. С подачи властей разного ранга, муниципальных или федеральных, белыми нитками неугодным шьют дело и выносят неправосудные приговоры. Всякий раз процесс строится по отлаженной схеме с некоторыми вариациями в зависимости от личности подсудимых.

В «Деле» мы встречаемся с рафинированным интеллигентом, преподавателем литературы в высшей школе, идеалистом, ни разу не прагматиком, – всё, как мы любим. В ожидании суда профессор сидит под домашним арестом, а его мать разделяет с ним его жребий. Профессора обвиняют в присвоении гранта, полученного на организацию и проведение научного симпозиума. Откуда ветер подул, ясно: Давид располагал достоверной информацией, как местный мэр присваивает бюджетные деньги, и опубликовал в социальной сети едкую карикатуру на него. Мэр обозлился не на шутку, и пошла писать губерния: заказное дельце быстро состряпали. Демократический протокол соблюли: приставили к Давиду ангажированного, если не сказать коррумпированного, следователя и адвоката.

Драматургия изложенного сюжета сложилась и отвердела в реальности, в процессе судебной практики последних лет. И режиссер осознанно работает именно с этой – готовой – типологией, как с известной пьесой, скрупулезно сохраняя ее строй. Он воспроизводит на экране *протосюжет*, помеченный двадцатыми годами XXI века. Жесткая структура недавних судебных кейсов определила поэтику фильма: выбор жанра каммершпиль с его открытой театральностью, немногочисленными персонажами, единством места-времени-действия, как в классицизме.

Интерьер однокомнатной квартиры, где оказался Давид после развода, по всей видимости, недавнего, работает в фильме как многофункциональная сцена. В действие вступают актеры – один другого

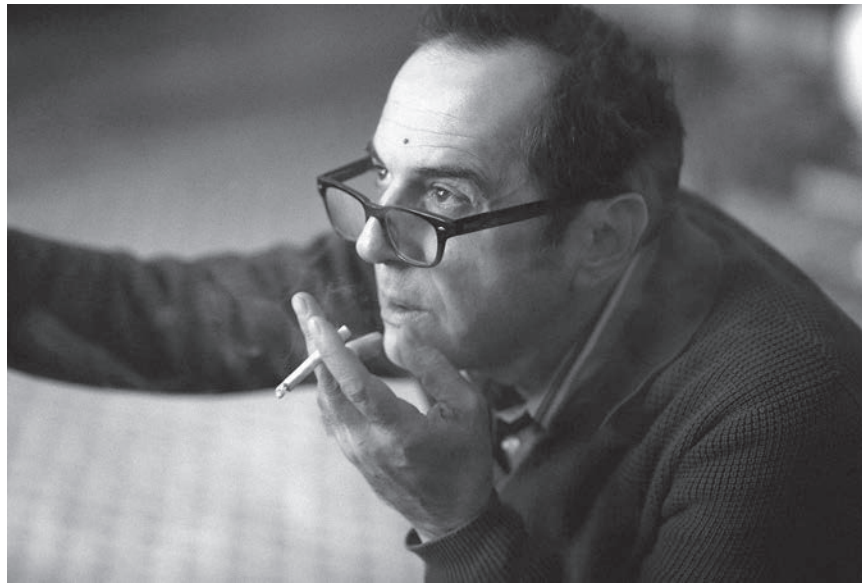
«Дело»

звезднее. Их персонажи не имеют имен. Задача исполнителей – представлять не столько характеры, сколько социальные типажи, в которых отразился век. Исключение сделано для главного героя, Давида Гурамовича, и его матери Светланы Валерьевны (великолепная Роза Хайруллина). Не грех заметить, что отношения главных персонажей окрашены сыновним опытом режиссера, назвавшего героиню именем своей матери Светланы Кармалиты. Материнский дискурс заставляет вспомнить и забытую горьковскую формулу: «Без матери нет ни поэта, ни героя».

Следователь в исполнении Александра Паля, слегка состаренного гримом и усами, – заурядный конформист, сотрудничает с начальством, дисциплинированно, но не фанатично выполняет указания. Он тупо пытается заставить подследственного признать себя виновным – то есть вором, нимало не вникая в его характер. Взамен на самооговор обещает условный срок. Вопрос о признании вины Давид не обсуждает ни с матерью, ни с самим собой. О самооговоре, то есть об уступке власти и сделке с ней, не может быть и речи. Мать поддерживает максимализм сына, хотя время от времени повторяет: «Они тебя посадят».

Следователь достаточно вменяем, чтобы понимать, в какую гнусную игру вовлечен, и достаточно циничен, чтобы резко переобуться, если что-то пойдет не так. В финале, после освобождения Давида из-под ареста, он успеет передать ему слова поддержки.

А вот с адвокатом Давиду повезло. Анна Михалкова играет свою героиню без пафоса и ретуши, не чураясь бытовой риторики. При этом быстро становится ясно: недавно вышедшая из декретного отпуска, уютная и домашняя женщина, – настоящий профи, к тому же боец и борец, словом, они с подзащитным одной крови. Адвокат



«Дело»

настраивает профессора на борьбу. Она уверена, что у обвинителей нет никаких реальных улик и дело развалится.

Наконец, участковая медсестра. Светлана Ходченкова оставила за кадром свою звездную повадку и сыграла немножко беременную, скромненькую такую медичку. Появилась она после избиения Давида анонимными наемниками, облегчала чем могла его недомогания. Однажды пришла без вызова и почти на слезе сказала, что не сможет больше выполнять свой врачебный долг. Стала оправдываться, мол, неповиновение означает для нее потерять работу, остаться без средств. Принуждение к компромиссу угрозой запрета на профессию – эффективный метод, работает безотказно.

Бывшая жена Катя (Анастасия Мельникова) – та шумно вторгается в квартиру с кучей претензий и с неутоленным желанием «выяснить отношения». Давид не перечит ей, наученный горьким опытом. Самый симпатичный из визитеров – жэковский сантехник, время от времени навещающий профессорскую квартиру по служебной надобности. Дом старый, без капремонта, соседи то и дело заливают друг друга. С сантехником Давид охотно выпивает рюмку-другую, мужчины понимают друг друга.

Эпизоды во дворе дома – герою официально разрешены прогулки – добавят фигурантов в галерею социально детерминированных типажей. Здесь он встретится со своей дипломницей – иностранкой, не захотевшей поменять научного руководителя на предложенного кафедрой; со студентами, пришедшими поддержать своего препода, и с коллегой: тот посчитал своим долгом сообщить Давиду о его увольнении по решению общего собрания преподавательского состава. Получив такой удар в сердце, герой Мераба Нинидзе ни жестом, ни звуком не выдаст своего отчаяния. Разве что затянется сигаретой.

Роль профессора смоделирована по типу айсберга: невидимая сторона личности, не прописанная в сценарии, лишь угадывается, но актер так расставляет акценты, так виртуозно транслирует невербальные смыслы, что мы угадываем правильно. Глубину и внутреннее богатство героя, его почти детскую кротость и его стоицизм, благородство и самоотверженность. Догадываемся, что он как был, так и остался «маменькиным сынком», мать главный человек в его жизни, а бывшая жена – ошибка длиною в жизнь. Сдержанный рисунок роли – в пандан минималистским решениям режиссера, последовательно освободившим фильм от драматических аффектов. А они могли бы быть.

Мало того что титушки устраивают Давиду обструкцию во дворе дома, наемники дважды нападают на него. Сначала проникают в квартиру и профессионально избивают, чтобы был сговорчивей. Во второй раз нападают с ножом в подъезде, и только случайность (соседка аккурат в тот момент вышла из квартиры и заорала что есть мочи) спасает его от расправы. Мать с сердечным приступом увозят в реанимацию, и она умирает. Сына не выпускают навестить мать, проститься с ней он уходит в самоволку, наплевав на угрозу оказаться в СИЗО.

В этом протосюжете жертва неминуема, и ею становится мать. Жизнь за жизнь. Так и случится. Давида освободят из-под стражи в зале суда. Он невиновен. Но и тут автор непреклонен и ни на шаг не отступает от протосюжета. Вместо триумфа победы – холодный душ против эйфории: просто сверху была команда закрыть дело, потому как тот, кто его заварил, в одночасье стал персоной нон грата. Прокуратура вдруг заинтересовалась мэром и его противозаконной деятельностью. Но это не означает, увы, что профессор может глубоко расслабиться. Все под Богом ходим. ◆

ИСКУССТВО КИНО — ИНДУСТРИЯ
школа кино и телевидения

Авторские курсы о кино от журнала «Искусство кино» и киношколы Фёдора Бондарчука «Индустрия»:

ИСТОРИЯ КИНО
ПРАКТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ КИНО
ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

6 месяцев обучения
очно и онлайн
Диплом о дополнительном профессиональном образовании

Откройте скрытые грани
признанных шедевров!

industry.sredaobuchenia.ru
8 (800) 500 30 87

ТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ им
2 марта —
30 мая 2021
БИЛЛ
ВИОЛА
Путешествие
души
ВТБ

Александра Першеева

ИСКУССТВО ОБХОДНОГО МАНЕВРА

Что такое видеоарт?

Искусствовед Александра Першеева – куратор раздела о видеоарте в этом номере.

Что вы представляете, слыша слово «видеоарт»?

Полагаю, прохладный зал галереи, где на экране мерцает некое пока неясное изображение и нужно подойти к нему, чтобы разобраться в том, какой опыт нам предстоит. Это может быть скромная черно-белая пленка Брюса Наумана или переливающаяся многоканальная инсталляция Пипилотти Рист; проекция на клубы дыма, как у Тони Урслера; трэшевое домашнее видео Ричарда Биллингема в эфире британского телевидения или высококлассная галлюцинация в виртуальной реальности группы АЕС+Ф…

Когда Андре Базен спрашивал «Что такое кино?»[1], было ясно, что это риторический ход, ведь, несмотря на все многообразие авангардных экспериментов с отдельными элементами фильма, сам опыт фильмического почти не меняется: в кинотеатре или гостиной садимся перед экраном, отложив другие дела, и вместе с титрами появляется особенное, всем знакомое ощущение, что сейчас что-то будет, начнется рассказ, который захватит нас. Мы знаем, как ощущается эффект кино, и предвкушаем удовольствие от зрелища. Как верно отмечает исследователь киноавангарда Джонатан Уолли, это удовольствие будет разным для блокбастера и утонченной фестивальной ленты, и все же эти произведения безошибочно опознаются нами как фильмы, а «критика мейнстрима со стороны авангардного кино возможна лишь там, где интересы двух этих лагерей пересекаются»[2].

1. *Bazen André*. Qu'est-ce que le cinema? Paris, Éditions du Cerf, 1976. Возможно, точнее было бы перевести название этой его книги как «Что кино?». Грамматика подсказывает, что дальше должен появиться тот или иной глагол. Базен обрывает фразу, словно передавая ход другому игроку: «Что кино… (делает)?»
2. *Walley J*. Cinema Expanded: Avant-Garde Film in the Age of Intermedia. – Oxford University Press, 2020, p. 20.

Брюс Науман. «Манипулируя флуоресцентной лампой». 1969

АЕС+Ф. «Психоз». 2018

С новыми медиа дело обстоит иначе: они постоянно мутируют, меняют форматы и семиотические поля, художники уклоняются от точных формулировок в описании своих стратегий, а теоретики не так часто рискуют задать прямой вопрос: что такое видеоарт?

«Произведение искусства, использующее видеокамеру как инструмент», – говорит один из студентов на лекции по истории медиа. И такой вариант ответа обязательно прозвучит, какой бы ни была аудитория. Более того, именно он чаще всего встречается в словарях и энциклопедиях: «Видеоарт – искусство, в котором в качестве медиума используются видеотехнология или оборудование для передачи или вещания записанного изображения, скульптурные инсталляции с видеоэкранами, перформансы с видеозаписями и т.д.»[3].

«Это такое кино без сюжета», – скажет студентка. Второй по популярности вариант ответа. Симптоматично, что словарь приводит и его, давая более мелким шрифтом: «Видеоарт обычно отличают от традиционного (или экспериментального) кинематографа по отказу от кинематографических конвенций в плане повествования, сюжета и т.д.»[4].

«Это истерика текстур, света и цвета», – говорит молодая художница.

«Это провокационный набор визуальных образов».

«Сон Бананана».

«Что-то медитативное на репите».

«Движущееся изображение в пространстве современного искусства», – говорю я, когда требуется короткий ответ.

«Значение работы множественно и полиморфно, и любой случай интерпретации сильнейшим образом зависит от того, кто осуществляет

3. См.: Art that uses video technology or equipment as a medium, such as the broadcasting or transmission of recorded images, sculptural installations incorporating video displays, performances incorporating video recordings, etc.
https://www.lexico.com/definition/video_art

4. Video art is typically distinguished from traditional (or experimental) cinematography by not utilizing the cinematic conventions of narrative, plot, etc. – Там же.

Брюс Науман. Инсталляция «Антропология/Социология». 1991

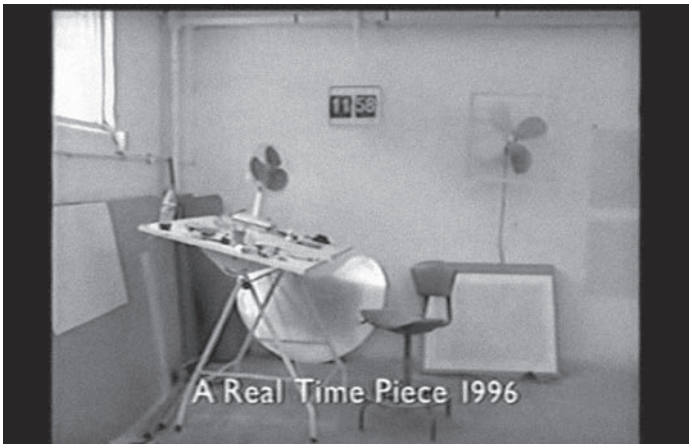
акт смотрения», – отмечает художница Кэтрин Элвз, написавшая одну из лучших книг по истории видео[5].

Все эти варианты ответа (как и многие другие) верны, только они не складываются в единую линию повествования. Исследователю приходится делать выбор: взять видео лишь как составную часть искусства новых медиа (так поступают Майкл Раш[6] и Кевин Маккарти[7]), либо фокусироваться на особенностях движущегося изображения и проследить развитие его технологий в связке с эстетикой (как Крис Мью-Эндрюс[8]), либо сделать акцент на смыслах и проследить блуждание экипированных камерой художников по различным дискурсивным полям в поисках свободы высказывания, социальной справедливости, новой идентичности, выхода из экономического кризиса и так дальше (этот путь выбрали Франсуаза Парфе[9], Софи-Изабель Дюфур[10] и Кэтрин Элвз). Отчего так происходит?

Говоря о прорывном искусстве, отрицающем традиции и открывающем новые пути, мы привыкли использовать понятие «авангард», однако видеохудожники не смыкаются в единый «передовой отряд». Их стратегии работы как с изображением, так и с идеями сильно отличаются друг от друга, а также значительно зависят от обстоятельств высказывания. Перед нами скорее партизанское движение. Видеохудожники систематически нападают на лагерь массмедиа, откуда ведется коммерчески и политически ангажированная трансляция, подвергают критике устоявшиеся формы языка, обезвреживают нарративные механизмы, парализующие сознание зрителей. Они не идут в лобовую атаку, а применяют поэтическое искусство обходного

5. *Elwes C.* Video Art, a Guided Tour. N.Y.: I.B.Tauris, 2005.
6. *Раш М.* Новые медиа в искусстве. М., «Ад Маргинем Пресс», 2005.
7. *McCarthy K.F., Ondaatje E.H.* From Celluloid to Cyberspace: The Media Arts and the Changing Arts World. RAND, 2002.
8. *Meigh-Andrews C.* A History of Video Art. The Development of Form and Function. Oxford, N.Y., 2006.
9. *Parfait F.* Video: un art contemporain. Paris, 2001.
10. *Dufour S.-I.* L'image video d'Ovide à Bill Viola. Paris, 2008.

Реклама камеры Sony Portapack. 1967



Даррен Алмонд. «Произведение в реальном времени». 1996

маневра, опрокидывая иерархии и конвенции экранной культуры, создавая новые формы зрительского опыта и тут же перемещаясь на новую территорию. Именно поэтому видеохудожников не выстроить в шеренгу для исторического описания[11]. Вместо этого мы представим своеобразную «карту местности» и в нескольких измерениях этого семантического поля проследим движение наших партизанских сил.

Как видит камера

Первое измерение, которое нас интересует, – технологическое. Поскольку видеоарт, как и кино, относится к числу technical-based media, каждый виток научного прогресса воздействует на это искусство. Возможности и ограничения аппарата оказываются частью художественного языка.

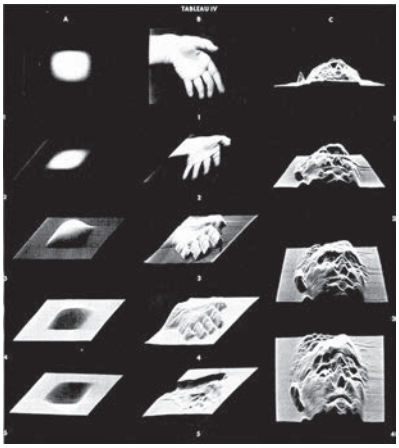
Что же нового – по сравнению с кинопленкой – дает магнитная запись?

Во-первых, мобильность. Выпущенная в 1965 году видеокамера Sony Portapack[12] стала для молодого Нам Джун Пайка тем же, чем была Leica для Родченко: довольно компактный и удобный инструмент, который может быть постоянным спутником художника, его вторым зрительным аппаратом. Камера-перо, о которой мечтал Александр Астрюк[13], попала в руки неодадаиста Нам Джун Пайка, стремившегося

11. Обзорные книги о видеоарте, названные выше, объединяет невозможность подвести главы его истории к общему знаменателю. Авторы стремятся рассказать и об изменениях, связанных с технологической эволюцией, и о сменах «-измов» в искусстве, и о переменах в повестке дня сообщества художников, а также об отдельных значимых фигурах – в итоге повествование получается ярким, но несколько сбивчивым.

12. Видеотехнологии постоянно совершенствовались на протяжении 1950–1960-х годов, поскольку были востребованы на телевидении. А 1965 год стал ключевым моментом для истории искусства: технология вышла на открытый рынок. Первые бытовые камеры были дорогими, давали довольно низкое качество изображения и звука, но это было то самое «оружие» массмедиа, к которому теперь мог получить доступ художник.

13. Подробнее см.: *Astruc A.* Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo. // L'écran Français, 1948, N 144.



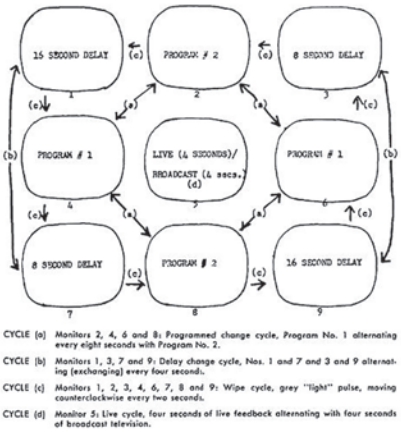
Вуди Васюлка, Штейна Васюлка. Кадры из видео 1975 года

Хито Штейерль. «Как стать невидимым. Е..ное обучающее видео». 2013

размыть границы между искусством и жизнью. Первое, что он сделал: снял автомобильные пробки, возникшие из-за стремления властей Нью-Йорка обеспечить комфорт кортежу папы римского, приехавшего благословить американский народ. Тем же вечером Нам Джун Пайк показал эту запись своим друзьям в Café à Go-Go, и ему не понадобилось арендовать кинозал или устанавливать проектор: достаточно было подключить магнитофон к телевизору – и на экране вместо официального новостного репортажа о папе появилась видеозапись того, что художник видел своими глазами. Все было снято без утвержденного сценария, съемочной команды и какой-либо подготовки – стало возможно пропускать саму жизнь через объектив камеры. На первые видеокассеты помещалось около часа материала, затем объем их памяти становился больше, цифровые кассеты фиксировали уже несколько часов непрерывного действия, а режим прямого эфира (или стриминга в сети) дал художнику возможность создавать потенциально бесконечное произведение, добиться слияния экранного времени с реальным.

Сегодня технологии значительно отличаются от тех, что были в распоряжении у пионеров видеоарта, и само слово «видео» устарело после того, как мы перешли на «цифру». Однако я считаю, что термин «видеоарт» не случайно сохранился: на латыни vidēo означает «вижу», это собственный взгляд, который художник может противопоставить некоей сконструированной телеканалами или киностудиями «объективной» картине. Это искусство личного опыта и личностного смысла.

Вторая технологическая особенность видео – пластичность сигнала и записи: если кинопленка состоит из миниатюрных фотоснимков, являющихся прямым откликом пленки на свет, оптической копией действительности, то магнитная лента фиксирует сигнал, преобразованный в электрические импульсы, а он легко поддается манипуляциям. Уже упомянутый Нам Джун Пайк с энтузиазмом ребенка, получившего в руки отвертку, проверял видеосигнал «на прочность». Он начал с того, что разместил мощный магнит на корпусе телевизора



Ира Шнайдер, Фрэнк Жилетт. «Цикл стирания». 1969. Фотография и схема интерактивной инсталляции, где художники совмещали заранее отснятые материалы с сигналом камер, наблюдавших за зрителями

(что превратило обычное изображение, передаваемое в эфире, в танец абстрактных форм), а затем взялся за разработку видеосинтезаторов.

В 1970–1980-е было немало художников-инженеров, методично раскрывавших немимитические возможности видео: они хотели не запечатлевать внешний мир, а конструировать новый. Вуди и Штейна Васюлка, Гэри Хилл, Эд Эмшвиллер, Питер Кампус и другие рассматривали спецэффекты магнитной записи как грамматику нового языка, свободного от онтологического реализма, как пространство полной семиотической свободы, где появляются новые, еще ничем не нагруженные знаки.

Увы, это пространство скоро было захвачено.

Как показано уже в фильме Барри Левинсона «Хвост виляет собакой» («Плутовство», 1997), предсказания Жана Бодрийяра о возникновении медийной гиперреальности, затмевающей действительность, технически легко осуществить. Цифровое изображение обрабатывать еще проще, чем видео, и на экране что угодно может стать чем угодно. Хито Штейерль иронично обыгрывает это в своей работе «Как стать невидимым» (2013), давая зрителям практические советы по нанесению хромакейного грима, способного скрыть нас от всевидящих камер наблюдения.

Третья «суперспособность» видеокамеры – режим обратной связи, feedback. Если все, о чем мы говорили прежде, было не вполне удобно, но в целом возможно сделать с помощью пленки (легкая 8-*мм* камера может быть «пером», физическое или химическое воздействие может исказить изображение), то прямой эфир и функция обратной связи появились только с изобретением видео.

Ролан Барт писал, что фотография тесно связана со смертью: между съемкой и моментом, когда изображение будет увидено, неизбежно проходит время, и, рассматривая свой портрет, Барт видел уже «прошлого» себя. Так и в кино: «запечатленное время» всегда уже прошедшее, событие находится на значительной дистанции от зрителя, понимается как рассказ о чем-то завершенном. А когда видеокамера напрямую подключается к телеприемнику, на экране возникает мгновенное

Нам Джун Пайк. «ТВ-Будда». 1965

1974 (вариант)

«отражение» того, что происходит перед объективом. И положение образа здесь-и-сейчас вызывает целый ряд вопросов: каким образом такое медиатизированное отражение связано с действительностью? где проходит граница между «здесь» и «там»? насколько видеорепрезентация тела адекватна реальному телу?.. Видеохудожники исследуют это, создавая инсталляции, где зритель сам оказывается в кадре.

Описывая язык новых медиа, Лев Манович подчеркивает, что «цифра» лишает старые техники их специфичности. На смену бумаге, холсту, фотоэмульсии, пленке и магнитной ленте приходят ряды нолей и единиц, записанных на матрицу, и кажется, что все растворяется в едином мультимедийном потоке. Однако монтажные приемы, выработанные режиссерами, когда-то разрезавшими пленку с помощью ножниц, не исчезли, а стали фундаментом для экспериментов видеохудожников, которые уже могли перематывать запись в камере и снимать один эпизод поверх другого[14], а те в свою очередь задали рамку для алгоритмов, например TikTok, самостоятельно накладывающих кадры на музыку. Технические метаморфозы не отменяют, а расширяют парадигму киноязыка, экранный образ в своей традиционной форме оказывается удивительно жизнестойким, и именно его устойчивость придает экспериментам смысл.

Для чего стыкуются медиа

Обозначив линию развития видео как технологии[15], перейдем к измерению истории искусства и поговорим о междисциплинарных практиках, которые определяют «биографию» видеоарта.

14. Речь идет о «фатальном монтаже» в видеоработах Бориса Юхананова из серии «Сумасшедший принц». Подробнее см.: *Юхананов Б.* Фатальный монтаж. – Cine Fantom, 1989, № 14.

15. Мы рассмотрели три качества видео, которые наиболее заметно повлияли на развитие языка движущегося изображения. О более тонких технических аспектах можно прочесть в одной из лучших книг по теории видеоарта: *Westgeest H.* Video Art Theory: A Comparative Approach. // N.Y.: John Wiley & Sons, 2016, p. 10–11.

Билл Виола. «Появление». 2002

Мазолино. «Пьета» (фрагмент). 1424

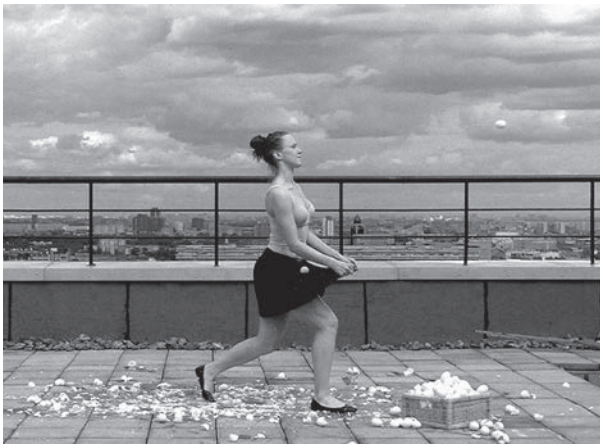
С 1970-х годов сохраняется традиция рассматривать историю медиа с точки зрения смены форм опыта, восприятия и мышления. Для Маршалла Маклюэна и Бакминстера Фуллера новые средства коммуникации становились дополнением к нервной системе человека, а новый аппарат в руках художника мыслился как инструмент для изменения condition humaine. Во вступлении к первой фундаментальной книге об авангардных формах экранного искусства Джин Янгблад заявил, что, «говоря о расширенном кино, мы на самом деле имеем в виду расширенное сознание»[16]. Глобализованное, «океаническое» сознание, которое преодолевает границы личности и превращает людей всего мира в единое многоокое целое. Эти утопические конструкции опирались на концепты голографии, интерактивного кино, синестетического видео и других технологий, появление которых казалось делом недалекого будущего.

Однако и старые медиа сохраняют свое значение.

Собственные эстетические возможности видео, о которых мы говорили выше, довольно быстро исчерпывают себя, и чем сложнее становится замысел художника, тем активнее он ведет диалог со «старшими» формами искусства.

В первую очередь, естественно, с кинематографом: структурное кино перекликается с абсурдистскими короткометражками группы Fluxus; Дуглас Гордон в работе «24-часовой “Психоз”» (1993) замедляет изображение и разглядывает кадр за кадром в поисках «магии» кино; Рейнольд Рейнольдс нарезает фрагменты из футуристических фильмов, чтобы увидеть архетип будущего («История будущего»; 1996); Дэвид Клэрбут на протяжении целого светового дня снимает дубли одной и той же сцены из стереотипной любовной истории (Bordeaux piece; 2004); Ян Фудун раскладывает киноповествование на самостоятельные кадры и монтирует их в инсталляцию-свиток («Пятая ночь»;

16. *Youngblood G.* Expanded Cinema. // Boston: E.P. Dutton; First edition, 1970, p. 41.



Полина Канис. «Яйца». 2011

Марта Рослер. «Семиотика кухни». 1975

2010), а такие режиссеры, как Питер Гринуэй, Апичатпонг Вирасетакун и Стив Маккуин, легко пересекают границы видеоарта и кино, двигаясь то в одном, то в другом направлении.

И на работе с фильмическим художники не останавливаются, они идут на расширение территории, задействуя в своих работах объем и пространство. На ранних этапах это подсказывала сама природа видео, которое показывалось не на плоском экране, а на телеприемнике, материальность которого весьма ощутима. Попадая в зал галереи, зритель сперва замечал «ящик», а потом уже сосредоточивался на изображении и звуке – видео с самого начала работало как скульптура или инсталляция, а порой и совмещалось с пластикой тела перформера.

Линейный и горизонтальный монтаж дополняется пространственным решением.

Объединение разных форм искусства и способов ви́дения с целью создать мощный синтетический образ было нормой уже в 1960-е, и все полвека существования видеоарта художники интегрируют в свои работы элементы живописи (Билл Виола), скульптуры (куклы Тони Оуслера), цифровые рельефы группы AES+F), архитектуры (Фабрицио Плесси), танца («Галантные индии» Клемана Кожитора; 2017), театра (Рагнар Кьяртассон, Виктор Алимпиев), оперы («Река основ» Мэттью Барни; 2014) и т.д. На стыке разных средств выражения возникают новые смысловые поля и открываются новые зоны чувствования.

О чем говорят художники

Теперь придадим нашей воображаемой «карте» объем, перейдем к третьему по счету измерению и поговорим о темах, которые видеохудожники затрагивают в своих работах.

Скажу сразу: это уже знакомые нам социально-политические проблемы, вопросы гендера, расы, экологии, противоречия научного прогресса, вызовы постгуманизма – все то же, что волнует сегодня каждого автора. В поле современного искусства мы уже давно группируем художников не по жанрам, медиа или стилям, а по характеру

«проклятых вопросов», которые они исследуют. Именно поэтому, скажем, феминистская работа Полины Канис «Яйца» (2011) на нашей «карте» стоит ближе к видео Марты Рослер «Семиотика кухни» (1975), чем к утонченным рефлексиям киноязыка в видео художника ее поколения Дмитрия Венкова, окончившего ту же арт-школу.

Дискурсы современного искусства развиваются и мутируют «перпендикулярно» истории технологий.

Полагаю, может возникнуть вопрос: раз темы общие для всех художников и времена медиум-специфичности позади, для чего выделять видеоарт в самостоятельную область исследований?

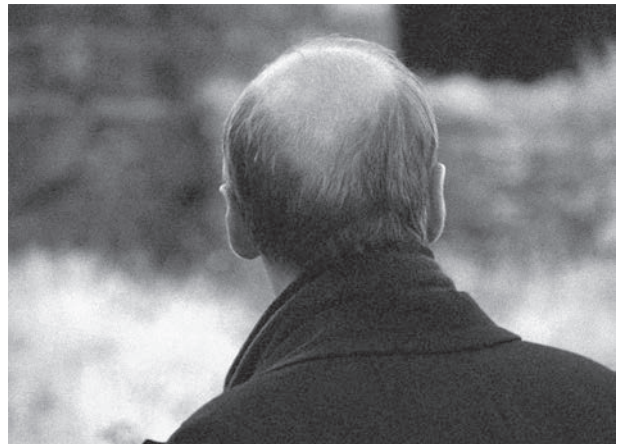
Помимо очевидного методологического удобства есть еще одна причина. Она состоит в том, что по-прежнему «из всех искусств для нас важнейшим является кино»[17], точнее, движущееся изображение. Не только на большом экране, но и на телеприемнике или экранчике смартфона оно привлекает и удерживает внимание, завораживает больше любой другой формы искусства. А если прибавить к этому выработанные за столетие визуальные аттракционы и приемы повествования, вызывающие сопереживание зрителя, становится понятно, что экранный образ обладает огромной силой убеждения и все планомерно используется в целях политической пропаганды, контроля, получения сверхприбыли и в целом для поддержания удобного порядка вещей в сонном обществе Спектакля.

И видеоарт выходит на это поле, как Давид навстречу Голиафу.

«Телевидение всю жизнь атаковало нас, и теперь мы дадим сдачи» – так звучит один из афоризмов Нам Джун Пайка, который искусно ломал телеприемники именно для того, чтобы приостановить фасцинирующее воздействие эфира. Похожие жесты мы встречаем у Вольфа Фостеля, сбившего настройки всех телевизоров своей инсталляцией «ТВ-деколлаж» (1963) и предлагавшего зрителям слушать речь президента, где было не разобрать ни слова; у Йозефа Бойса, с помощью чудодейственного войлока старавшегося оградить себя от «излучения» телеэкрана («Войлочный ТВ»; 1970); у Пола Шартиса, прожигавшего кинопленку («Сильные ожоги»; 1982); у группы Gorilla Tapes, которые иронически перемонтировали фрагменты телепередач (1984–1992); в проекте «Пиратское телевидение», где Тимур Новиков, Владислав Мамышев-Монро и Юрис Лесник пародировали советские передачи (1989–1992); разумеется, у группы Ant Farm, когда в ходе перформанса «Медиа-ожог» (1975) взорвали целую башню телевизоров…

Достаточно ли этого, чтобы поколебать власть больших экранных нарративов? И нет, и да.

17. Подробнее о том, почему Ленин считал кинематограф значимым инструментом государственной власти и в каком контексте звучали его слова, см.: *Ватолин В.* Голливуд за Каменкой. Очерки зарождения и становления производства фильмов в Сибири. – «Киноведческие записки». 2004, № 70: http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/232/



«Сталкер», режиссер Андрей Тарковский

Подводя итог, можно вернуться к размышлению о том, что действия видеохудожников – это не лобовая атака, а обходной маневр, поэтический прием, уловка, жест остранения.

Синолог Франсуа Жюльен, описывая китайское искусство войны, говорит, что именно действие в обход всегда предпочтительно и следует не пытаться уничтожить врага, а «деструктурировать его»[18], поколебать его волю. То же, показывает исследователь, работает и в дипломатии, где метафора может быть эффективнее прямой угрозы, а критика высказывается с помощью намеков. И с одной стороны, западноевропейская значительно отличается от китайской (этим различиям и посвящена книга Жюльена): в нас сильна склонность к греческой модели прямого столкновения армий или доводов, где можно добиться «быстрого и вместе с тем предельно ясного»[19] результата, выявить победителя, смять врага. А с другой стороны, в текущем состоянии гиперреальности разве возможна «честная дуэль»? В медиапространстве, где оторванные от своих референтов знаки совершают гипнотический танец, как возможны греческая «свободная речь»[20] и состязание аргументов? Здесь лучше подходят стратегии уклонения, техники метафоричного высказывания, которые оставляют смыслы подвешенными, тем самым ослабляя власть аффирмативного языка массмедиа, ставят под вопрос установки массового сознания, задают направления для самостоятельного движения мысли зрителя.

В зоне искусства не ходят прямым путем. ◆

18. *Жюльен Ф.* Путь к цели: в обход или напрямик. Стратегия смысла в Китае и Греции. М., «Московский философский фонд», 2001, с. 30.

19. Там же, с. 35.

20. О значении «свободной речи» (parrhesia) в контексте греческой политики и «заботы о себе» см.: *Фуко М.* Герменевтика субъекта. М., «Наука», 2007.

Маша Данцис

СНИМАЙ СЕБЯ!

Феминистское видеоискусство

«Пиши себя. Твое тело должны услышать. Только тогда огромные ресурсы бессознательного выйдут на волю. Наша нефть без долларов — черная или золотая — неподдающаяся оценке драгоценность — изменит порядки в старом мире». Эссе-манифест Элен Зиксу «Хохот Медузы» (1975) – один из самых известных текстов феминистской постструктуралистской теории. С этой цитаты, которую можно перефразировать в ключе статьи, я и хочу начать.

Видеоарт как вид искусства возник в то самое время, когда вторую волну феминизма так удачно поддержали художницы. Именно видеоарт стал для них тем самым инструментом, который позволил сформулировать новый образ женщин и феминистских позиций вдали от традиционных форм искусства, в которых доминируют мужчины. В этом контексте видео рассматривалось как идеальное средство эмансипации, поскольку оно ново и еще не обременено социальными и институциональными правилами. Благодаря технической структуре видеоискусство позволяет художницам работать более независимо, чем в кино. Чем проще становилось производство и постпроизводство видео, чем интимнее был процесс съемки и монтажа, тем меньше требовалось ресурса на реализацию проекта. Центральным моментом для критики художественными средствами были односторонние отношения между культурой телевидения и его публикой; так видеоискусство стало идеальным инструментом для пересмотра образа женщины в массмедиа.

Феминистское искусство 1970–1980-х участвовало в борьбе за присутствие женщин в музейных коллекциях и на университетских скамьях, поднимало вопросы телесности и материнства.

Аннегрет Зольтау. «Беременная». 1986

Фейт Уайлдинг. «Ожидание». 1972

Вали Экспорт, Ульрике Розенбах, Джоан Джонас, Фредерике Пецольд и множество других художниц в своих работах пересматривали феномен репрезентации образа женщины в массмедиа, который, следуя гендерным стереотипам, транслировался как «идеальная» картинка по телевидению, в кино или рекламе. В знаковой работе того времени «Танец для женщины»[1] (Tanz für eine Frau; 1974) Ульрике Розенбах подвешивает зеркало к потолку, камера снимает отражение в зеркале – танец художницы. Она держит спину прямо и складывает руки в замок перед собой, на ней длинная юбка, на которую нашиты маленькие зеркала. Ее тело скованно, и она больше походит на заведенную куклу, нежели на человека, который кружится под музыку. Сопровождает этот заученный вальс немецкий шлягер «Танцуй со мной прямо в небо»[2], текст которого обещает женщине полное и невероятное счастье, если она пойдет за своим любимым и «утанцует» с ним прямо в небеса. В конце танца Ульрике Розенбах падает, и мы видим только качающееся над ней искусственное небо зеркала.

Аннегрет Зольтау в видеоработе «Беременная»[3] (Schwanger sein; 1986) соединяет два символа – жизни и смерти. На видео обнаженная художница, лежащая на столе; слышно сердцебиение плода; Зольтау гладит и обнимает свой живот. На последней минуте видео мужская рука заносит над ее животом лезвие серпа. Эпиграфом к этой работе служит цитата исследовательницы теологии и философии, радикальной феминистки Мэри Дейли: «Господствующая и единственная религия на всей планете – это патриархат и его послание: некрофилия».

1. См.: https://ubu.com/film/rosenbach_tanz.html
2. Этот известный шлягер исполнялся в немецкой романической мелодраме «Семь пощечин», снятой в 1937 году; в том же году национал-социалистическая партия Германии ввела «обязательный женский год»: молодые девушки отправлялись на полевые работы в крестьянские селения – не только для повышения урожайности, но и потому, что рождаемость в стране снижалась. Также во время «третьего рейха», в 1933-м, избирательное право у женщин было отобрано, и вернули его уже после второй мировой войны.
3. См.: https://zkm.de/media/video/schwanger-sein

Кендис Брайтц. «История любви». 2016

Клара Лиден. «Парализованные». 2003

Аннегрет Зольтау говорит о том, что материнство может поставить под угрозу ее существование как артистки. Лаконичное и скандальное для того времени высказывание.

Феминистский дискурс в искусстве развивался вместе с выставочной практикой, философскими и социологическими исследованиями. Вали Экспорт в 1975 году курирует выставку MAGNA и симпозиум, в рамках которого с участием женщин-режиссеров, исследовательниц, состоялись «круглые столы» и беседы. Экспорт описывала концепт выставки: «Феминизм в искусстве и творчестве – обзор женской чувствительности, воображения, проекции и проблемы, выраженные через изображения, объекты, фотографии, лекции, дискуссии, чтения, просмотры фильмов и коллективное действие»[4]. Этот проект становится прецедентом, так как до 1975 года в Европе не проводилось исключительно женских выставок и тем более выставок с феминистской повесткой. В 1972-м проходит первая выставка женского афроамериканского искусства – The New Vitality in Art: The Black Women в Mount Holyoke College. В том же 1972-м в Лос-Анджелесе Мириам Шапиро и Джудит Чикаго открывают «Женский дом» (Womanhaus), который становится местом резиденции и художественных экспериментов для молодых художниц[5]. Этот опыт в корне изменил взгляд самих художниц на свою практику, которая стала более осознанной и самостоятельной.

Видеохудожница и исследовательница Марта Рослер, осмысливая опыт «Женского дома», в статье «Личное и общественное феминистское искусство Калифорнии» различает «женское искусство» и «феминистское искусство», так как очевидно, что не все женщины

4. Выставку MAGNA Экспорт разработала еще в 1972 году, но ни одна из галерей не видела смысла ее, выставку женского искусства, устраивать; только в 1975 году, когда в Европе был объявлен Год женщины, про идею Экспорт вспомнили и разрешили, как пишет в своем исследовании о первых феминистских выставках «Новые назначения в артпространстве» Моника Кайзер.

5. Концепция «Женского дома» – сделать частные пространства женщин отправной точкой для художественных интервенций. Художники-мужчины имели дело с иерархическим характером артпространства, к традициям которого они не хотели присоединять художниц. См. «Новые назначения в артпространстве» Моники Кайзер.

феминистки. Рослер пишет: «Отождествление с движением художницы также не предполагает обязательной принадлежности к феминизму, который я рассматриваю как критику отношений экономического и социального подавления, а также участие в коллективных общественных акциях. И конечно, считать себя феминисткой не значит делать феминистское искусство. Тем не менее есть уверенность, что в настоящее время работа всех художниц будет оцениваться исходя из общих представлений о феминизме. Частично это связано с тем, как именно понятие “женское искусство” обрело категориальное значение. Формирование данной категории в начале 1970-х годов свидетельствовало о важном акценте в сопровождающем искусство дискурсе. Появившись в тот самый момент, когда особое внимание стало уделяться субъектности и субъективности в искусстве, идея “женского искусства” явилась реакцией на общественное давление, суммируя которое можно говорить об энергичных попытках женщин добиться полноценного участия в жизни общества».

«Пиши! И с помощью текста ты лучше познаешь себя, чем твоя плоть и кровь; плоть поднимется, как тесто, и сама себя перемешает, наполнится звуками, душистыми травами, живой комбинацией цвета, листьев и рек и войдет в море».

Публикуется множество текстов, исследующих сексуальность, таких как «Политика пола» (1974) Кейт Миллетт, «Освобождение женщины и сексуальная революция» (1971) Суламифь Файерстоун. В Европе и Америке создаются женские группы «самопознания»[6], где женщины изучают себя и свои тела, знакомятся со своей сексуальностью, что в результате позволяет отделить женскую сексуальность от гетероэроточеского контекста и рассмотреть как самостоятельный объект исследования. Гендерные исследования Джудит Батлер о социальных сценариях, тексты Рози Брайдотти, изучение феминистского искусства в работах Гризельды Поллок подкрепляли мотивацию и давали поле для личных художественных практик, а также привели к тому, что в искусстве больше не существовало борьбы за права всех женщин и против всего патриархата. Искусство, как и феминистская теория, становится интерсекциональным[7], отвергая наличие единого женского опыта и рассматривая каждую историю персонально, отводя каждой право голоса.

Так, в своей работе «История любви» (Love Story; 2016) Кендис Брайтц задается вопросом: «Какие истории мы готовы слышать? Какие

6. Эта тема раскрыта в фильме Петры Бьондины Вольпе «Божественный порядок» (Die göttliche Ordnung; 2017).
7. Интерсекциональность – это подход к идентичности, признающий, что разные ее категории могут пересекаться и сосуществовать в одном человеке, создавая качественно иной опыт, нежели тот, который дает отдельно взятая особенность идентичности (определение Бена Смита в журнале The Equal Rights Review). https://global.cityoflearning.eu/et/activities/10797

истории трогают нас? Почему та же аудитория, доведенная до слез литературными блокбастерами, остается безразличной перед лицом реальных человеческих страданий?»[8]

«История любви» – семиканальная инсталляция, исследующая механизм идентификации и условия, при которых возникает сочувствие. Работа основана на интервью шести человек, которые покинули свои страны в ответ на целый ряд репрессивных обстоятельств. Личные истории дважды озвучены в инсталляции. В первом ее пространстве голливудские звезды Алек Болдуин и Джулианна Мур читают отрывки из трех историй от первого лица. Во втором пространстве, доступном только через первое, на шести подвесных экранах оригинальные интервью разворачиваются в их полной продолжительности и сложности – это интервью тех, чей жизненный опыт пересказывают в первом пространстве актеры.

Помещая зрителей между суровыми рассказами из первых рук о людях, часто остающихся безымянными и незаметными для СМИ, и доступной драмой с участием двух знаменитостей – самим воплощением публичности, «История любви» затрагивает проблемы, связанные с тем, на чем же обычно сосредоточено наше внимание. Работа использует гиперизвестность звезд для эмоционального усиления историй, которые иначе не смогли бы вызвать никакого внимания или сочувствия[9].

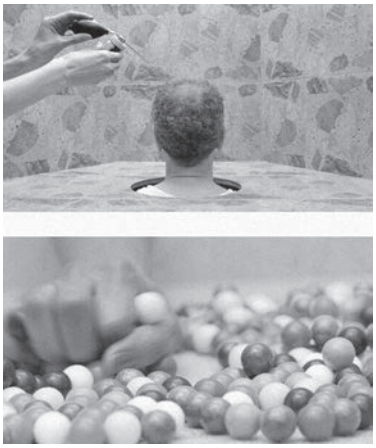
Работа Кендис Брайтц не столько о массмедиа, которые ловко манипулируют нашими чувствами, но о новой этике. Вопрос видимости каждого сегодня не стоит остро, мы имеем все технические возможности репрезентации себя: от социальных сетей до видеоплатформ. Брайтц говорит о механизме, который с помощью экранной эстетики управляет нашими чувствами, о дефиците человеческого внимания и утрате эмоционального ресурса.

Философский дискурс, рассматривающий социальный и гендерный опыт, язык и тело через исследования в различных областях науки – социологии, психоанализе, антропологии, – формирует новые точки зрения на процесс производства знаний в искусстве. В видеоискусстве появляется новое поколение художниц, чьи работы уходят от традиционной плакатности видеоарта 1970-х годов и становятся саркастичнее, сложнее и многослойнее. Используя язык самоиронии и юмора, молодые видеохудожницы выстраивают новые коммуникативные стратегии со своим зрителем. Катрин Бихар[10] во «Введении в Объектно-ориентированный феминизм» пишет об утверждении Ирины Аристарховой, «что юмор – это проявление ловкости мысли, которая становится все недоступнее для теоретиков, философов и даже ученых, но может быть достигнута художниками, поскольку

8. См.: https://www.candicebreitz.net

9. Информация со страницы художницы: https://www.candicebreitz.net

10. Катрин Бихар – философиня, художница. См.: https://syg.ma/@galina-1/katrin-bikhar-vviedieniie-v-obiektno-oriientirovannyi-fieminizm-chast-1



Мика Роттенберг. «Спагетти блокчейн». 2019

Юлика Руделиус. «Заяц». 2018

они погружены в искусственное. Укорененные в ницшеанском нигилизме будут смеяться над истиной. Юмор соответствует традициям радикального феминистского смеха. […] Юмор также является формой созидания – в том числе нас самих как смеющихся»[11].

Новое поколение художниц, таких как Клара Лиден, Мика Роттенберг, Юлика Руделиус, Анастасия Вепрева, работая в контексте феминистского искусства, выбирают именно иронию как инструмент для саморефлексии.

Мика Роттенберг – аргентино-израильская художница, живущая в Нью- Йорке, основной темой своих видео делает нестандартную женскую работу, абсурдные экономические процессы, капитализацию своей биологии. Чаще всего в центре ее внимания женщины, которые не всегда подчиняются гендерным и общепринятым ожиданиям красоты.

В «Спагетти блокчейн» (Spaghetti Blockchain; 2019) собраны, казалось бы, несовместимые миры: тувинское горловое пение; сюрреалистические интерьеры большого адронного коллайдера недалеко от Женевы; сбор урожая картофеля; сценарии в стиле ASMR-видео с шорохами, шипением и разрезанием мыла – образы, одновременно доставляющие удовольствие и вызывающие тошноту. «Спагетти блокчейн» – абсурдистская сатира на тему материального. Роттенберг с помощью юмора обнаруживает непристойную запутанность между значениями объектов, вещами, предметами, материей и женщиной, редуцированной до изображения рук[12].

11. Ирина Аристархова – исследовательница истории искусства и философии, автор известной книги «Гостеприимство Матрицы».

12. Цит. по: *Бихар Катрин*. Введение в Объектно-ориентированный феминизм. Часть 1: https://syg.ma/@galina-1/katrin-bikhar-vviedieniie-v-obiektno-oriientirovannyi-fieminizm-chast-1

Анастасия Вепрева. «Должна». 2013

«Мы бурные, и то, что у нас остается, освобождается от страха. Наши взгляды, наши улыбки живут; смех вырывается из нашего рта; наша кровь бежит, и мы расширяемся, не заботясь о конце; мы никогда не сдерживаем свои мысли, свои знаки, свое письмо; и мы не боимся потерь».

Клара Лиден, шведская интердисциплинарная художница, живущая в Берлине. Видеоперформанс «Парализованные» (Paralyzed; 2003) – инсталляция-вызов. Я смотрела эту работу на выставке и смеялась вслух, даже смотрительница просила меня быть тише, хотя смех – именно то, что и должна вызвать эта инсталляция. Смех в стерильном белом кубе, Музее современного искусства, – неудобная ситуация. Художница демонстрирует именно такую, неудобную, в своем видео, которое почти полностью состоит из одного кадра и похоже на любительские видео, тысячами выкладываемые в интернет. Вначале зритель видит Лиден в городской электричке, газетные листы разбросаны по полу. В джинсах и куртке, скрытая капюшоном, со скрещенными на груди руками, она похожа на обычного пассажира, смотрящего на проносящийся мимо пейзаж. Внезапно она преодолевает пассивность, встает и начинает танец, столь же интенсивный, сколь и эклектичный. Под звуки легендарной песни культового кантри-рокера Legendary Stardust Cowboy из 1968 года Лиден вертится на поручнях, словно на шесте для стриптиза. Сбрасывает парку, делает сальто в проходе вагона, расстегивает джинсы и крутится, крутится вокруг «шеста». Все похоже на пародию, на неумелую танцовщицу в стриптиз-баре. Наконец она полностью снимает джинсы, оставаясь в бледно-розовой футболке и голубых трусах. В ее танце выражаются грубый и неуправляемый гнев, возмущенный страх, бессловесная беспомощность и стоическая серьезность. Одновременно видео фиксирует тревожные взгляды пассажиров, которые неожиданно и негласно становятся участниками перформанса. «Танец Лиден выражает восстание против фанатизма “хорошего поведения” и против тупой адаптации к статус-кво. При этом художница не выражает себя эмоционально и не пытается это

оправдать. Вместо этого она показывает себя примером и демонстрирует свой отказ позволить себе интегрироваться в это общество», – пишет об этой работе куратор и искусствовед Ангела Розенберг.

У темы объективации женского тела, с которой работали многие художницы – стоит вспомнить хотя бы платье-плит Биргит Юргенсен на выставке MAGNA в 1975 году, – большая история в современном искусстве. Но что происходит, если ситуация переворачивается, если в центре внимания галопирующие, как молодые косули (*ироничная характеристика от Юлики Руделиус*), во время бизнес-ланча молодые клерки в офисном районе Амстердама?

В видеоработе «Заяц»[13] (The Hare; 2018) Юлика Руделиус решается критически и с юмором взглянуть на ситуацию объективации мужчин с помощью скрытой камеры. Исследование женских эротических фантазий сегодня все еще мало тематизируется в выставочном пространстве. Перспектива интимного наблюдения показывает мужское тело в эротическом ключе, но без обнажения. Здесь это мужчины в костюмах, чья эротическая привлекательность раскрывается в эстетическом сравнении их с молодыми животными. Визуализация мужской эмансипации через паттерны современной объективации (дорогие костюмы, стройные тела, статусность) в этом видео – предмет наблюдения, которое в любую минуту может превратиться в охоту.

Инсталляция Руделиус заставляет задуматься, находимся ли мы всё еще в процессе борьбы с самоцензурой и чопорным противодействием предмету, который неприемлем ни в качестве темы разговора, ни в качестве художественного мотива.

«Женщины возвращаются снова и снова, потому что бессознательное непоколебимо. Они бродили кругами, их держали взаперти и им промывали мозги. Их можно запереть, осадить, заставить жить по правилам апартеида, но только на время. Как только они начнут говорить, как только они узнают свое имя, они поймут, что их территория темная: потому что ты — Африка, ты темная. Твой континент Черный. Темнота опасна. Ты ничего не видишь в темноте, тебе страшно. Не двигайся, ты можешь упасть. Более того, не уходи в лес. И поэтому мы интернализировали этот страх темноты».

Работа Анастасии Вепревой «Должна» (2013) напоминает знаменитый перформанс Фейт Уайлдинг «Ожидание»[14] (Waiting; 1972). Художница сидит на стуле в покорной, правильной позе: длинная юбка, колени плотно сомкнуты, руки на коленях, она раскачивается и читает мантру: ждать… ждать, когда разрешат играть; ждать, когда разрешат встать из-за стола; ждать, когда начнется менструация;

13. Эта работа была экспонирована на выставке In the Cut (2019), посвященной теме мужского тела в феминистском искусстве. «Выставка In the Cut – позиционирование себя как женщины в искусстве – также означает позиционирование себя как желающего субъекта через роль желанного объекта».

14. Перформанс родился в Womanhouse (Лос-Анджелес) в 1972 году.

ждать, когда вырастет грудь… ждать, ждать, когда он подойдет; ждать, когда он предложит… ждать, ждать. Больше нет самой художницы, мы слышим только голос, ее тело не принадлежит ей, оно раскачивается, словно под властью гипнотизера.

Зритель видит отрывки из различных телепрограмм и девушку, лицо которой появляется на экране между фрагментами передач.

В видеоработе Вепрева повторяет тот же паттерн, что и Фейт Уайлдинг в упомянутом перформансе «Ожидание», демонстрируя императивное послание массмедиа: будь покорна, будь слабой и пассивной. Искаженные, растянутые голоса медиаперсон убаюкивают, погружая героиню в медиалетаргию.

Вот как описывает свою работу художница: «Много женщин в России считают, что они уже имеют достаточно прав и свобод, поэтому искренне не понимают, с чем и зачем борются феминистки. Но они не видят того, что находятся в эпицентре медийного шторма, огромного хтонического чудовища, стремящегося всюду насадить свои жестокие правила. Но стоит лишь на секунду отвлечься, чтобы осознать его ужасающую абсурдность и никогда уже не стать прежней. Понять самую главную вещь, что ты ничего никому не должна».

Какие новые знания дает нам современный феминистский видеоарт? То, что феминизм сегодня – это не только борьба за равные права. Прежде всего феминистское видеоискусство – разносторонние исследования общества, самонаблюдения и самоанализ, переосмысление личного опыта, самоирония и юмор.

Сегодняшние видеохудожницы работают с феминистской повесткой, используя возможности новых технологий, их искусство коммуникативно и дискуссионно, оно предлагает зрителю получить уникальный опыт вне зависимости от гендера и социальных установок. ◆

Дмитрий Фролов

КАЛЕЙДОСКОПИЧЕСКОЕ ВИ́ДЕНИЕ В МИРЕ ГРЁЗ

Иммерсивное кино, видеоарт и гиперреальность

В 2016 году в Музее американского искусства Уитни в Нью-Йорке открылась большая выставка *Dreamlands: Immersive Cinema and Art, 1905–2016,* посвященная различным формам иммерсивного искусства и способам художественного осмысления кинематографа. Участвовавшие в ней художники использовали ключевые элементы и конвенции, из которых состоит аппарат кино: экран, проекцию, темноту помещения, – чтобы создавать новые режимы восприятия движущегося изображения. Временной диапазон в названии выставки позволяет оценить масштаб исследования, проведенного куратором Крисси Айлз. Ее интерес не ограничивался лишь современным видеоартом и мультимедийными инсталляциями, но затрагивал эпоху самых первых лет существования традиционной кинотехнологии. Импульсом для создания выставки стало ощущение от современной перенасыщенной изображениями среды обитания человека, в которой сосуществуют различные модели визуальности. Выставка *Dreamlands* хорошо продемонстрировала условность границ между современными кино и видеоартом и возможный способ навигации в мире движущихся изображений. Эта статья – попытка наметить главные силы этого мира.

Крисси Айлз считает, что среда, в которой живет современный человек, «превратилась во всеохватывающий и просматриваемый сенсориум, в котором киберпространство определяет контуры всего: от военной стратегии и экономики до политики, архитектуры, социальных и интимных отношений, развлечений, телесности и зрительного восприятия»[1]. Хорошей иллюстрацией такого

1. *Iles Chrissie*. The Cyborg and the Sensorium. – См.: Dreamlands: Immersive Cinema and Art, 1905–2016. New York: Whitney Museum of American Art, 2016.

Кейити Мацуда. «Гиперреальность». 2016

сенсориума может служить ставшее виральным видео японского дизайнера и художника Кейити Мацуды «Гиперреальность» (Hyper-Reality; 2016), не являвшееся частью выставки, но уместное в рамках создаваемого ею контекста. В шестиминутном ролике мы видим повседневный мир будущего глазами главного героя, которого засыпает визуальной информацией: рекламой, текстовыми сообщениями, цифровыми органайзерами и виртуальными домашними животными. Буквально все городское пространство заполнено различными интерактивными или иммерсивными медиапродуктами. Доводя механизмы дополненной реальности до предела, фильм поднимает вопрос об идентичности современного человека, которая растворяется в техногенной окружающей среде. Мацуда представляет «провокационное и калейдоскопическое ви́дение будущего»[2], в котором физическая и виртуальная реальности слились воедино. Конечно, это видео лишь фантазия, но совсем недалеко ушедшая от репрезентации современности, в которой становится все сложнее описать сущность изображений вокруг нас. Развитие технологий дополненной реальности и распространение мобильных экранов все быстрее приближает нас к запечатленному Мацудой миру. К примеру, уже устоявшейся практикой стал так называемый *multi-screen viewing* (полиэкранный просмотр), когда постоянным спутником во время просмотра становится экран смартфона. Это может происходить как в кинозале, так и в процессе взаимодействия с видеоартом в галерее современного искусства, не говоря уже о наложении одного на другой всех домашних экранов. Как это влияет на современные художественные практики и кино? Этот вопрос побудил Крисси Айлз пересмотреть историю движущегося изображения с позиции зрительского восприятия и обратиться к истокам современного мультимедиаискусства.

Одним из теоретиков, описавших разрушение границ между медиумами в искусстве, была Розалинд Краусс. В эссе «Скульптура

2. См.: http://hyper-reality.co/

в расширенном поле» (Sculpture in the Expanded Field; 1978) она рассуждает о произведениях Роберта Смитсона, Роберта Морриса, Ричарда Серры, Сола Левитта и других художников, которые развивали сложные художественные приемы, такие как сайт-специфичность и процессуальность, характерные для ленд-арта, минимализма и концептуализма. По мнению Краусс, существовавший на тот момент язык описания перестал подходить для подобной практики, которая определялась «уже не через ее отношение к какому-либо определенному средству выражения, например к скульптуре, а скорее через ее самоопределение внутри некоего культурного поля, позволяющего использовать любые средства, например фотографию, книги, полосы на стенах, зеркала или же скульптуру»[3]. Таким образом, контекст и многообразие структуры произведения становятся решающими для его анализа и для разговора о нем, тогда как попытки определить его через четкие свойства того или иного медиума перестают быть актуальными. Написать этот текст Краусс побудило в том числе и распространение видеотехнологии в искусстве, в частности впечатлившие ее видеокоридоры Брюса Наумана. К началу 1970-х годов этот американский художник отказался от саморепрезентации в своих видео и сместил фокус интереса на манипулирование переживаниями зрителя. Его интерактивные инсталляции этого периода представляли собой узкие проходы между двумя гипсокартонными стенами, между которыми по-разному располагались камеры и видеомониторы. Например, в работе «Записанный вживую видеокоридор» (Live-Taped Video Corridor; 1970) на один из двух экранов в конце коридора в режиме реального времени передавалось изображение с камеры, которая была направлена в спину идущего по нему человека. Так, реципиент мог как будто преследовать свое ускользающее «отражение». Подобный пространственный трюк оказывается в этой работе не менее важным, чем само движущееся изображение на экране, которое здесь расширялось с помощью контекста демонстрации видео и функцией фидбэка. Таким образом, почти с самого своего возникновения видеоарт не ограничивался рамкой кадра и существовал в расширенном поле.

В своей более поздней работе «Путешествие по Северному морю. Искусство в эпоху постмедиальности» (A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition; 1999) Розалинд Краусс касается видеоарта подробнее и сравнивает его с ключевым направлением киноавангарда 1970-х – структурным кино. Его авторы, такие как Холлис Фрэмптон, Питер Гидал, Петер Кубелка и другие, пытались бороться с иллюзионистской и репрезентативной природой фильма, демистифицируя процесс его создания на всех уровнях: от нарративной структуры до самой технологии проекции. Краусс полагала, что

3. См.: *Краусс Розалинд*. Скульптура в расширенном поле. – «Художественный журнал», 1997, № 16: http://moscowartmagazine.com/issue/59/article/1217

эта попытка кинематографа нащупать свои границы была модернистской по своей природе, потому что в ее основе лежал импульс сгладить все внутренние различия кинематографического аппарата, собрать их воедино и предложить зрителю целостный опыт постижения самой сущности кино. Характерным примером такого кинематографа *per se* можно назвать минималистский фильм Майкла Сноу «Длина волны» (Wavelength; 1967), который состоит из одного непрерывного сорокапятиминутного наезда на окно из угла помещения лофта, но включает в себя при этом почти все элементы, из которых состоит кино: от формальных (склейки, смена крупностей, работа со звуком) до повествовательных элементов (например, смерть одного из персонажей или финальный твист с изображением моря). Однако появление видеотехнологии, по мнению Краусс, обесценило эту эссенциалистскую логику: «Телевидение и видео многоглавы, подобно гидре, способны существовать в бесконечно разных формах, пространственных и временны́х условиях, которые, как кажется, не могут быть собраны в единое целое ни из какой инстанции»[4]. И видеокоридоры Наумана, и сложносоставные инсталляции Нам Джун Пайка, и телевизионные интервенции Билла Виолы – все эти новые формы искусства демонстрировали гетерогенную и адаптивную природу движущегося изображения, которое существовало в расширенном поле и предлагало зрителям расширенный опыт. Видеоарт стал для Краусс символом постмодернистского искусства с характерным для него «постмедиальным состоянием». Находясь под влиянием идей своего учителя Клемента Гринберга, Краусс воспринимала весь киноавангард той эпохи в модернистской логике медиум-специфичности, противопоставляя ему «неуловимое» видео. Однако в то же время активно развивался значительный пласт кинокультуры, который уже тогда совмещал в себе свойства традиционного киноаппарата с постмедиальной природой видеоарта. Речь идет о так называемом «расширенном кино».

Принято считать, что термин «расширенное кино» ввел в оборот американский художник и кинематографист Стэн Вандербик в 1966 году. В манифесте «Культура: Интерком» на страницах журнала Йонаса Мекаса *Film Culture* Вандербик называл кино наиболее прогрессивным искусством, способным радикально изменить мир[5]. Чтобы сократить разрыв между ускоряющимся развитием технологий и их восприятием, он стремился создать новый вид искусства, который мог бы формировать особую «эмоциональную социологию», то есть объединяющий всех людей международный образный язык. «Интерком» – это проект специальной машины, которая должна объединить все существующие

4. *Краусс Розалинд*. Путешествие по Северному морю: искусство в эпоху постмедиальности. М., Ad Marginem, 2017, с. 50.

5. *Vanderbeek Stan*. Culture Intercom and Expanded Cinema: A Proposal and Manifesto. – *Film Culture* 40 (Spring 1966), p. 16.

Стэн Вандербик. Movie-Drome. 1965. Инсталляция воссоздана в 2016 году в рамках выставки Dreamlands

Брюс Науман, «Записанный вживую видео-коридор». 1970

медиатехнологии и создать среду для обучения людей на всей планете новому визуальному языку. Вандербик реализовал этот проект годом ранее в одном из парков Нью-Йорка, где построил большой купол, разместив внутри несколько слайд- и кинопроекторов, заполнив все пространство изображениями и звуками. *Movie-Drome* (1965), как он назвал эту «расширенную» иммерсивную среду, содержал в себе крайне разнородные элементы и предполагал особый режим восприятия. Вандербик уделял особое внимание прозрачности процесса, делая видимым весь аппарат. При этом он делал акцент на мультисенсорном опыте и вовлеченности аудитории, предлагая зрителям свободно выбирать место и ложиться на полу помещения, отдаваясь потоку аудиовизуальной информации. Это сильно отличало его от большинства конвенций кинематографического аппарата, как его понимала Розалинд Краусс. Отсутствие фиксированной позиции экрана, растворение изображений в пространстве и погружение тела зрителя внутрь технологической среды сближали «расширенное кино» с некоторыми практиками видеоарта. Джад Ялкут, Кароли Шнееман, Петер Вайбель и многие другие авторы «расширенного кино» выявляли множественность и разнородность диспозитива кино, который состоял из различных пленок, проекторов, зрительных залов, форм производства и дистрибуции, эстетических стратегий и т.д. Этот пласт киноавангарда был нередким явлением в культурной жизни Европы, США и Японии в 1960–1970-х годах, став реакцией искусства на нарастающую медиализацию культуры и приближающую кибернетическую эру. Сегодня этот процесс кажется еще интенсивнее, и теперь не только «расширенное кино», но и кино в целом сопротивляется, подобно видеоарту, эссенциалистской логике, поэтому может иметь только расплывчатое определение. Одно из них дала британская исследовательница Джеки Хэтфилд в статье «Расширенное кино: прото-, фотографический и постфотографический кинематограф», объединив в понятии «киноопыт» электронные и компьютерные технологии, интерактивность, активную зрительскую позицию, скульптурные и инсталляционные практики,

«Мортал Комбат». 2021

коллаж, драматургию и многое другое. «Я использую термин “кино” не для описания фильма как такового, а для обозначения обширной истории и философского дискурса. Важно отметить, что этот термин не привязан к материальным особенностям тех или иных медиумов, а кинематографический опыт может пересекать их границы и быть реализованным с помощью их комбинации. Кинематографическая конфигурация может включать в себя мультимедиа, перформанс, зрелище, видео, искусство и технологии в дополнение к традиционному фильму и может располагаться в “темном пространстве” кинозала или “белом кубе” галереи»[6].

Movie-Drome и другие классические работы «расширенного кино» того периода стали центральными участниками выставки *Dreamlands*. Важно то, как Крисси Айлз встроила их в богатый культурный контекст, собрав под одной крышей такие разные произведения, как, например, немое кино Эдвина Портера «Кони-Айленд ночью» (Coney Island at Night; 1905) и цифровую иммерсивную инсталляцию Хито Штейерль «Фабрика солнца» (Factory of the Sun; 2015). Подобную кураторскую логику можно понять, если обратиться к современности и природе цифрового изображения. Один из ключевых теоретиков новых медиа Лев Манович называл цифровое кино «частным видом анимации, при производстве которого кадры с натуральным движением используются как один из элементов»[7]. К такому радикальному выводу его подтолкнула ставшая доминирующей к началу XXI века технология производства фильмов, в рамках которой снятые на цифровую камеру постановочные кадры служат лишь сырым исходным материалом, проходящим многоступенчатый процесс редактирования – от применения различных монтажных техник и цветокоррекции

6. *Hatfield Jackie*. Expanded Cinema: Proto-, Photo and Post-photo Cinema. – См.: Expanded Cinema: Art, Performance, Film. London: Tate Publishing, 2011, p. 262.
7. *Манович Лев*. Язык новых медиа. М., Ad Marginem, 2018, с. 358.

до составления композиций при помощи трехмерной компьютерной графики. Опираясь на исследования ряда медиаархеологов, Манович понимает под анимацией обширную практику создания иллюзии движущегося изображения как такового, которое свое широкое распространение в культуре получило еще до появления кино благодаря оптическим игрушкам XVIII–XIX веков. Покадровая цифровая обработка отснятого материала оказывается по своей сути схожей с работой зоотропов, фоноскопов или кинетоскопов, потому что их основной функцией становится рукотворное создание иллюзорного движения, для которого достоверность повествования и функция репрезентации реальности оказываются вторичными. Такой подход объединяет современное кино не только с устаревшими техниками анимации, но и с видеоартом, создатели которого использовали электронные сигналы для формирования этой иллюзии в «расширенном» пространстве взаимодействия со зрителем. Более того, согласно идеям американского киноведа Тома Ганнинга такой была и логика первых лет существования кинематографа[8]. Тогда его часто демонстрировали на ярмарках в первую очередь для того, чтобы привлечь внимание и произвести впечатление, просто показав движение на экране. Эти фильмы могли быть устроены как набор не связанных одна с другой сцен с трюками, использовать разрушающий «четвертую стену» взгляд в камеру (как, например, в фильмах вышеупомянутого Портера) или содержать спецэффекты: двойная экспозиция, ручная обработка пленки или другие техники. Заимствуя термин Сергея Эйзенштейна, Ганнинг называет работы того периода «кино аттракционов», намекая на ключевую роль тех элементов их структуры, которые отвечали за аффективное воздействие на зрительское восприятие. Даже Дэвид Уорк Гриффит, благодаря которому повествовательные стратегии начали доминировать в кино начиная примерно с 1906–1907 годов, однажды сказал: «Задача, которую я пытаюсь решить прежде всего, – это заставить вас смотреть». И, несмотря на то что нарративный кинематограф, включая телесериалы, до сих пор служит доминирующей формой массовой культуры, «кино аттракционов» и его зрелищность всегда существовали параллельно, проявляясь, например, в танцевальных сценах в мюзиклах. А в современном цифровом кино, особенно в голливудских блокбастерах, этот спектакулярный аспект возвращается на передний план. Как пишет Манович, «кинематограф, рожденный благодаря анимации, вытесняет ее, но только затем, чтобы в конце концов стать одним из ее видов»[9]. Характерно, что на выставке *Dreamlands* был представлен мультипликационный фильм «Фантазия» (Fantasia; 1940; The Walt Disney Company), основанный на исследованиях немецкого художника Оскара Фишингера в области аудиовизуального восприятия и эффекта

8. *Gunning Tom.* The Cinema of Attraction[s]: Early Film, the Spectator, and the Avant Garde. См.: The Cinema of Attractions Reloaded. Amsterdam: University Press, 2006.
9. *Манович Лев*. Цит. изд., с. 360.

синестезии. В этой картине анимация далеко не всегда служит формой передачи повествования, часто превращаясь в абстракцию и чистый аттракцион. Таким образом, куратор Крисси Айлз делает упор на понимание движущегося изображения как иммерсивной технологии и прослеживает ее историю от самых истоков кино до современных форм визуальной культуры, формирующих нашу «гиперреальность».

Вслед за Мановичем о природе цифрового кино в постмедиальном состоянии писал американский философ Стивен Шавиро, называя его постнепрерывным. Если раньше связность повествования и последовательный монтаж могли нарушаться режиссерами-экспериментаторами, что определяло их отличительный стиль, то сегодня разницы между массовым и авангардным кино уже почти нет – все радикальные открытия условного Годара стали повседневными инструментами современных клипмейкеров. То, что раньше использовалось скорее как средство отстранения или, наоборот, усиления драматического эффекта линейного нарратива, оказывается самоцелью голливудского фильма. В контексте зрительского опыта повествовательные конструкции уходят на второй план и уступают место воздействию быстро сменяющих друг друга аудиовизуальных аттракционов. Шавиро отмечает, что подобные аттракционы не только подрывают связность нарратива, но еще и воздействуют на визуальную культуру в целом, разрушая гомогенность восприятия пространства и времени. В классическом кино пространство выглядит заданным и стабильным, время в нем протекает линейно, пусть даже с постоянными перемещениями через множественные флешбэки, а аудитория в любом случае помещается в позицию восприятия нарратива, каким бы экспериментальным он ни был. В кино «постнепрерывности» матрица пространства-времени устроена иначе, непрерывность в ней используется случайно и далеко не всегда. В качестве примера можно привести недавнюю экранизацию популярной видеоигры «Мортал Комбат» (Mortal Kombat; 2021). В этом фильме изначально скудная на детали и глубину история борьбы добра со злом в какой-то момент полностью разрушается, а двигателем экранного действия становятся едва связанные и сменяющиеся один за другим крайне динамичные кадры. Персонажи без труда одним лишь велением своей воли перемещаются в другие миры, чтобы сразиться со своими антагонистами. Эти агрессивно смонтированные батальные сцены прямо иллюстрируют логику видеоигры, в которой игроку нужно выбрать своего героя и его противника, чтобы сразу же после этого переместиться на поле боя и окунуться в стихию экшна. Для Шавиро подобная раздробленность и текучесть пространства-времени, а также насыщенность сильными аудиовизуальными стимулами являются маркерами человеческой чувственности, которая меняется под воздействием новых цифровых технологий и устройства общественной и экономической жизни. Если представить, что кино – это грёзы нашего мира, то современное цифровое кино – это «бред глобализированного

«Фантазия», продюсер Уолт Дисней

финансового капитализма с его неумолимыми процессами накопления, фрагментации прежних форм субъективности, размножения технологий управления восприятием и чувствами на самом сокровенном уровне»[10]. Такой образ современной визуальной культуры оказывается очень близок миру, изображенному в «Гиперреальности» и отрефлексированному многими художниками, участвовавшими в *Dreamlands*.

«Калейдоскопическое ви́дение» – это не случайные слова в описании видео Кейити Мацуды. Крисси Айлз использует это понятие, описывая свой кураторский метод в программной статье для каталога выставки[11]. По ее задумке, экспозиция должна была послужить пространством, которое формирует у зрителя калейдоскопическое зрение как освободительный инструмент, совершающий калибровку нашего опыта в восприятии визуальных поверхностей и объемов. Так как доминирование камеры (не важно, кино- или видео-) в качестве инструмента запечатления реальности уже давно в прошлом благодаря компьютерной графике, искусственному интеллекту и виртуальной реальности, то иммерсивное движущееся изображение становится тем инструментом, которое отражает комплексную природу современности, включая в себя множество актуальных идентичностей, перспектив и воображаемых миров. После возникновения во второй половине 1960-х годов искусство «расширенного» движущегося изображения с помощью новых технологий продолжает формировать облик будущей визуальной культуры. ◆

10. *Shaviro Steven*. Post-Continuity: An Introduction. См.: Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film. Falmer: REFRAME Books, 2016, p. 60.
11. См.: *Iles Chrissie.* The Cyborg and the Sensorium. P. 121.

Татьяна Фадеева

МЕДИААРТ: ВЕКТОР НА РАСШИРЕНИЕ

Экспансия чувств – энактивное кино, модификации тела, VR

Зачастую представляется, что те концептуальные рамки, которые мы, теоретики, придумываем для того, чтобы описать видеоарт и отделить его от всего остального, что тоже подпадает под определение «движущееся изображение», художники используют как отправную точку своей практики, нарушая очерченные академией и критикой границы и «подрывая» любые спекулятивные суждения. В этом отношении видеоарт похож на хору, описываемую Деррида, который рассуждает о тексте Платона, – на негативную силу дробления, дифференциации и апории.

Лучшая метафора для определения специфики взаимоотношений видеоарта и его исследователя – работа Гии Ригвавы, который в 1990-е годы монотонно утверждал с экрана телевизора: «Не верьте им, они все врут»[1] («Официальное заявление»). Врут просто в силу того, что любое утверждение есть упорядочение мысли, а видеоарт существует в модусе постоянной мобильности и текучести (не случайно его отец-основатель Нам Джун Пайк был членом движения «Флюксус»[2]), как антитезис, альтернатива к существующим структурам, которые он зачастую избирает предметом своей критики и деконструкции (будь то язык кинематографа, телевидения,

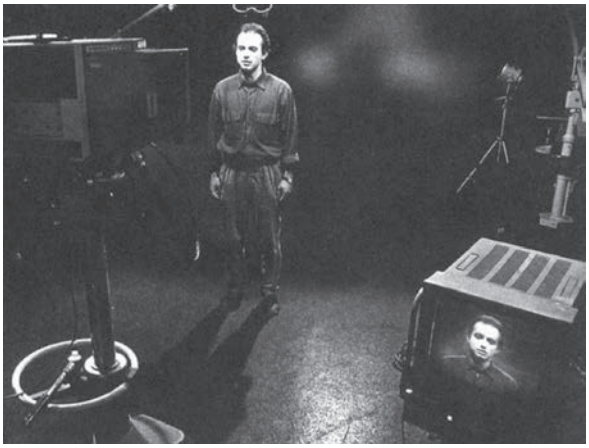
1. Видеоарт «Они все врут» (1993) Гии Ригвавы изначально может восприниматься и как обличение власти в постсоветской России, и – в более широком контексте – как предложение занять более критическую позицию по отношению к господствующим нарративам.
2. «Флюксус» – международное художественное движение, зародившееся в конце 1950-х – начале 1960-х годов. Основатель движения Джордж Мачюнас характеризовал его так: «Флюксус» – это смесь водевиля, вранья, детских игр и Дюшана».

массовой визуальной культуры). Для этого видеоарт как вид медиаискусства использует достижения современных технологий: так, некоторые произведения видеоарта задействуют анимацию, компьютерную графику, кадры видео, снятые с мобильного телефона, и т.д. Через этот актуальный инструментарий видеоарт может продемонстрировать новые процессы и паттерны человеческого восприятия и мышления (например, клиповое мышление), формировать новые дискурсивные поля и альтернативные возможности контекстуализации видеоизображения, выстроить дистанцию между укорененным в культуре нарративом и иными способами его прочтения (другими словами, так или иначе лить воду на жернова мельницы контингентности[3]).

И тем не менее, несмотря на все вышесказанное, очертить границы видеоарта, по крайней мере, в поле медиаискусства, пусть и «широкими мазками», сравнительно нетрудно: в силу своей природы видеоарт работает с движущимся изображением, которое зритель видит глазами (вспомним, что video на латыни означает «я вижу»). Благодаря достижениям технологий и индивидуальным стратегиям авторов зритель получает возможность видеть очень по-разному: может наблюдать объекты в замедленной съемке и разглядывать мельчайшие детали, может увидеть мир со множества точек зрения, может начать критически рассматривать те визуальные послания, которые раньше не вызвали бы у него подозрений. Однако речь идет все-таки преимущественно о зрении, а ведь у человека есть и другие чувства, которые тоже могут быть «расширены» посредством медиа: осязание, обоняние, слух, вкус. Именно эти чувства выходят на передний план и становятся предметом художественного анализа и рефлексии в других видах медиаискусства: так, производители оборудования виртуальной реальности создают различные версии имитаторов ароматов, которые могут быть использованы художниками в иммерсивных инсталляциях, а произведения саунд-арта позволяют посетителю оказаться в уникальной звуковой среде и, например, услышать таяние ледников (работы Кэти Патерсон) или звуки военных действий (Джанет Кардифф, Джордж Бурес Миллер: *Forest (for a thousand years…)*; 2012), инициируя рефлексию о социальных и экологических процессах в обществе.

Способствовал формированию дискурса о медиа как о способе «расширения» человеческого тела и органов чувств Маршалл Маклюэн в книге «Понимание медиа. Внешние расширения человека». Он отмечал, что функции кожи расширяются, например, через одежду и жилище, а функции нервной системы можно расширить с помощью электричества, которое позволяет нам видеть и слышать то, что происходит

3. Контингентность – буквально «произвольность», «случайность». Понятие современной философии, антоним предрешенности. Французский философ Кантен Мейясу под контингентностью понимает необходимость, возможность-вещи-быть-другой (и подробно раскрывает это понятие в работе 2006 года «После конечности. Эссе о необходимости контингентности»).



Гия Ригвава. «Не верьте им, они все врут» («Официальное заявление»). 1993

по другую сторону земного шара. Однако можно «повысить ставки» и поставить перед собой более амбициозную задачу, например ощутить то, что слабо коррелирует с обыденным человеческим опытом. Так, испанская художница, хореограф-киборг Мун Рибас вшила в руку и ступни чипы, которые улавливают сейсмическую активность на планете и передают ей сигналы о том, что в определенной географической местности происходит землетрясение определенной силы. Далее художница конвертирует свои ощущения в танцевальные перформансы («В ожидании землетрясений»; 2013), хореография ее работ основана на исследовании движений, вдохновленных сенсорным «расширением»: «Я подумала, что было бы классно ощущать это огромное движение, движение природы, в своем теле. Поэтому я начала вживлять импланты. [...] Сейсмочувство – это результат моего творчества. Но оно происходит внутри моего тела, я единственная среди зрителей могу воспринимать это искусство. Чтобы поделиться этим, я создаю внешний продукт, я делаю выступления – визуальное произведение искусства, чтобы поделиться тем, что я чувствую»[4].

В 2010 году Мун Рибас стала одной из основателей фонда киборгов – Cyborg Foundation – с художником Нилом Харбиссоном, который тоже экспериментирует с возможностями «расширения» человеческой чувственности. Нил Харбиссон родился с полной неспособностью различать цвета. В начале 2000-х годов он участвовал вместе с профессором Адамом Монтандоном в разработке первой версии Eyeborg – специального устройства, состоящего из ноутбука и наушников и позволяющего своему владельцу «слышать» звуковые частоты цветов (так, для Нила красный цвет звучит как нота фа, зеленый – ля, желтый – соль). Со временем Eyeborg превратился в антенну, имплантированную прямо в череп художника. В 2008 году устройство было

4. *Рибас Мун*: «Я буду ощущать сейсмическую активность Луны через гравитацию». См: https://realnoevremya.ru/articles/43899

Мун Рибас. «В ожидании землетрясений». 2013

модифицировано: добавилась возможность воспринимать инфракрасное излучение и ультрафиолетовые лучи.

Медиатизировать можно даже зрительские реакции. В этом отношении интересны разработки в области энактивного кино (enactive cinema). При просмотре такой кинокартины зритель испытывает те или иные эмоции, которые считываются с помощью специальных датчиков, обычно встроенных прямо в кресла, – и в зависимости от психофизиологической активности зрителя варьируется сюжетная линия фильма, подстраиваясь под его эмоциональное состояние. Например, если зритель настроен благодушно, то сюжет может принять негативный поворот – как в работе Алексиса Кирке «Множество миров» (Many Worlds; 2013). Идея интерактивности «без осознанности» интересует и многих медиахудожников. Еще в 2005 году на Венецианской биеннале японская художница Марико Мори предложила зрителям интерактивную инсталляцию Wave UFO (1999–2003), оборудованную программным обеспечением для считывания и визуализации мозговых волн в виде цифровой анимации.

Если говорить про комплексное воздействие на сенсорику, то наиболее перспективным медиумом, работающим со всеми пятью чувствами, представляется медиум виртуальной реальности, позволяющий, пусть пока и со множеством ограничений, вызванных несовершенством технологии, воспроизводить в цифровом формате любые аспекты природного мира. Еще Маршалл Маклюэн писал, что люди издавна пытались перенести природу в искусство, иллюстрацией тому служит Арденский лес из известной комедии Шекспира «Как вам это понравится» – своеобразный «золотой мир переведенных благ и необремененности трудом»: «Шекспир говорит о мире, где с помощью своего рода программирования можно воспроизводить материалы природного мира на самых различных уровнях и в самых разных степенях стилистической интенсивности. Мы близки к тому, чтобы осуществить это в самом широком масштабе, на этот раз с помощью электроники. Здесь кроется образ “золотого века” как

Милика Зек, Уинслоу Портер. Tree. 2017

века завершенной метаморфозы, или окончательного перевода природы в человеческое искусство, в который неуклонно ведет нас наша электрическая эпоха»[5]. Технологии виртуальной реальности позволяют зрителю «переселиться» в тело любого живого существа или объекта и даже вовсе ощутить себя бестелесным маклюэновским «ангелом»[6]. Многие VR-работы так или иначе направлены на вывод зрителя из эгоцентрического состояния и шире – на критику антропоцентризма, на рефлексию, связанную с антропоценом и его последствиями.

К примеру, в виртуальной работе Tree (2017, авторы Милица Зек и Уинслоу Портер) зритель получает возможность почувствовать себя деревом – от появления на свет и ускоренного роста до неожиданной, неестественной смерти, вызванной действиями человека. В проекте использованы элементы, усиливающие иммерсивный опыт, такие как вибрирующий жилет Subpac и устройства компании Scent Communication, позволяющие транслировать комбинации ароматов, – это вызывает в сознании зрителя образы-ассоциации и воспоминания, связывает виртуальный и реальный опыт, превращает нарратив в часть личной истории зрителя, его жизненного мира, способную трансформировать его «я-концепцию».

Возможность погрузить зрителя в повествование от первого лица и вызвать у него необычные переживания привлекает многих современных режиссеров. Так, Эммануэл Воан-Ли и Адам Лофтен использовали медиум виртуальной реальности, чтобы рассказать историю не про некое абстрактное, вымышленное дерево, а про уникальный бонсай, которому более четырехсот лет. Фильм «Атомное дерево» (The Atomic Tree; 2019) идет всего десять минут, однако за это короткое

5. *Маклюэн Маршалл*. Понимание медиа: Внешние расширения человека. М., «Кучково поле», 2020, с. 87.

6. См.: *Miroshnichenko Andrey*: https://www.researchgate.net/publication/308519896_Extrapolating_on_McLuhan_How_Media_Environments_of_the_Given_the_Represented_and_the_Induced_Shape_and_Reshape_Our_Sensorium

Эммануэл Воан-Ли, Адам Лофтен. «Атомное дерево». 2019

время режиссеры успевают вовлечь зрителя в нарратив, посвященный жизни сосны, которая до 1945 года росла в уединенном буддийском храме, окруженная заботой семьи Ямаки. Спрятанный за высокой стеной бонсай пережил взрыв атомной бомбы 6 августа 1945 года вместе со зрителем, который стал свидетелем этой трагедии.

VR балансирует на грани между репрезентацией и презентацией. С одной стороны, надев гарнитуру виртуальной реальности, мы все еще имеем дело с экранным образом, с другой – мы находимся внутри истории, не смотрим из окна в мир, как это принято со времен эпохи Возрождения, а оказываемся частью самого мира. Так, рассказывая о реакции зрителей на VR-фильм «Голод в Лос-Анджелесе» (Hunger in Los Angeles; 2012) в рамках выступления на платформе TED, Нонни де ла Пенья отмечала: «…Люди опускались на пол, пытаясь помочь упавшему в припадке, пытаясь шепнуть что-то ему на ухо, успокоить и както помочь ему, хотя ничего сделать не могли. Многие, покидая сцену, говорили: “О боже, это было ужасно. Я ничем ему даже помочь не мог” и так и уходили с этим чувством»[7]. В своих комментариях Нонни де ла Пенья делала акцент на том, что зрители, надевающие VR-очки, не забывают, где они находятся, не начинают путать пространство лаборатории и искусственно сконструированный мир виртуальной реальности – однако они могут почувствовать себя так, будто находятся сразу в двух местах, испытать «так называемую двойственность присутствия»[8].

Многие исследователи, как теоретики, так и практики, называют VR машиной для эмпатии[9]. Произведения виртуальной реальности дают нам возможность ощутить себя на месте Другого, почувствовать то, что чувствует Другой – будь то человек или нечеловеческий

7. См.: TED // Будущее новостей? Виртуальная реальность. https://www.ted.com/talks/nonny_de_la_pena_the_future_of_news_virtual_reality/transcript?language=ru
8. Там же.
9. См.: *Grau Oliver*. Virtual art: from illusion to immersion. London, 2003, p. 339–340.

агент. В качестве примера можно привести проект The Machine to Be Another исследовательской лаборатории BeAnotherLab Барселонского университета имени Помпеу Фабра. Благодаря устройству виртуальной реальности участники проекта начинают видеть то, что видит другой человек. Для усиления эффекта трансфера субъективности участников эксперимента просят синхронно выполнять движения конечностями, головой. В некоторых случаях создатели инсталляций ставят перед зрителем еще более сложные задачи, требующие немалых физических усилий, как в работе Алехандро Гонсалеса Иньярриту «Плоть и песок» (Carne y Arena; 2017), посвященной жизни мигрантов-нелегалов. В начале путешествия зритель должен надеть на себя тяжелый рюкзак, который выступает и как метафора изнурительной участи человека, покинувшего свой дом, и как феноменологическая данность, «заземляющая» риторику в конкретное чувственное переживание. Помимо рюкзака Гонсалес Иньярриту вводит в повествование и другие физические объекты (например, обувь мигрантов, документальные фотографии), соединяя цифровое и реальное. Переживания, которые зритель испытывает в пространстве VR, сложно соотнести с каким-либо другим медиумом – не случайно VR используются даже в медицинской практике для редукции болезненных ощущений или лечения фобий[10]. Так, проведенные исследования показывают[11], что VR-игра Snow World, разработанная специалистами из Вашингтонского университета, является более эффективным обезболивающим, нежели морфин. Не приходится говорить о том, что зритель путает виртуальный мир с реальным. Скорее речь идет о переживании виртуального пространства как несовершенного, то есть не до конца свершившегося, пластичного, в котором есть место и для недосказанности, и для сомнения, и для «подвешивания» нарратива. С одной стороны, есть референциальная составляющая (нарратив, отсылки, послание), а с другой – природа самого медиума[12], которая позволяет художнику «забросить» нас в тело коровы, предназначенной для убоя[13], или дерева, пережившего более четырехсот лет человеческой драмы. И когда мы снимаем шлем, то оказываемся в моменте неопределенности, транзитной зоне – нам необходимо обнаружить себя в собственном теле и реальном пространстве. И здесь даже может поселиться в голове мысль,

10. Подробнее см.: https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/16780401/
А также: https://www.researchgate.net/journal/Cyberpsychology-behavior-the-impact-of-the-Internet-multimedia-and-virtual-reality-on-behavior-and-society-1557-8364

11. Подробнее см.: https://www.researchgate.net/publication/318438803_Clinical_utility_of_virtual_reality_in_pain_management_a_comprehensive_research_review

12. Борис Гройс в статье «Медиум становится посланием» пишет: «Отказ современного искусства от референциальности, от мимесиса не был актом индивидуального произвола, это был результат систематического поиска истины медиального – медиальной откровенности, при которой медиум, обычно скрытый позади заданного (субъектом) сообщения, показал бы свое истинное лицо» («Неприкосновенный запас», 2003, № 6).

13. Подробнее см.: https://www.researchgate.net/publication/328349001_Building_long-term_empathy_A_large-scale_comparison_of_traditional_and_virtual_reality_perspective-taking

а туда ли ты попал, в правильном ли теле проснулся, Чжуан-цзы ты или бабочка, которой он снится? И так ли отличаемся мы от бабочек, камней, деревьев, гор?.. Можем ли мы вступить с ними в диалог, нащупать с помощью искусства, науки и технологии новые стратегии взаимодействия? Агнес Майер-Брандис, художница из Германии, в рамках проекта One Tree ID – «Как предстать перед деревом – другим деревом» (2019) вместе с немецкими учеными провела биохимический и биопоэтический эксперимент, предоставляющий зрителю возможность вступить с деревом в коммуникацию посредством обмена запахами. А российская медиахудожница Елена Никоноле и вовсе исключила человека из диалога – в ее проекте «Язык птиц» (2018–2019) ситуация коммуникации происходит между нечеловеческими агентами: искусственным интеллектом и птицами.

Медиаарт предлагает нам уникальный опыт – опыт «расширения» себя через ощущения, свидетельствующие о новых, непривычных гранях реальности, – чтобы мы вышли за рамки привычного автоматизма восприятия. Как постмодернистский субъект Делёза и Гваттари, «рождающийся из состояний, которые он потребляет, и перерождающийся с каждым состоянием»[14]. Разумеется, мы не можем утверждать, что наш опыт пребывания в инсталляции Tree VR сопоставим с опытом настоящего дерева, а прослушивание звуков тающих ледников приближает нас к пониманию того, что такое быть ледником. Однако это позволяет нам подойти и к дереву, и к леднику непривычно близко и побыть с ними – причем побыть не в рамках картезианской парадигмы, предполагающей противопоставление субъекта объекту, а на иных основаниях, в режиме, близком тому, который предлагает нам акторно-сетевая теория – как часть потока агентов и смыслов в непрерывно трансформирующемся мире.

Таким образом, медиаискусство можно рассматривать как аппарат порождения «расширений» нашего чувственного интерфейса, транзитных зон и даже паректазисов, причем аппарат постоянно совершенствующийся, модернизирующийся. Video – «я вижу» – за счет современных технологий трансформируется и усиливается благодаря другим «расширениям» медиаарта – «я слышу», «я ощущаю» и т.д., – чтобы соответствовать условиям развития современного информационного общества и тем задачам, которые оно ставит перед нами сегодня. ◆

14. *Делёз Жиль, Гваттари Феликс*. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения. Екатеринбург, «У-Фактория», 2007, с. 35.

Максим Селезнёв

РАСПОЗНАВАНИЕ ОБРАЗОВ

Методы видеоарта в контексте криминалистических расследований

Forensic Architecture (далее – FA) – исследовательская группа, созданная на базе Голдсмитского колледжа в Лондоне, проводящая частные расследования случаев государственного насилия, нарушения прав человека и урона окружающей среде при помощи высокотехнологичных средств и междисциплинарных методов, которые включают работу архитекторов, программистов, юристов, журналистов, видеохудожников. В одном из интервью лидер FA британо-израильский архитектор Эял Вайзман так образно очерчивал сферу интересов своей организации: «Все современные войны носят городской характер. Здания несут на себе отпечатки насилия. Это археология настоящего»[1]. На момент написания текста группа провела семьдесят три расследования и/или исследования в области «археологии настоящего». Каждое из них представлено в открытом доступе на сайте FA. Первая же вкладка меню аккуратно классифицирует все семьдесят три случая по трем генеральным линиям. Категория: химические атаки, миграция, полицейское насилие. Методология: аудиоанализ, фотограмметрия, анализ теней, виртуальная реальность. Локация: от (А)леппо до берегов (Э)вроса; география проекта затрагивает уже все части света и касается десятка стран от Израиля-Палестины до США, Великобритании, Украины, Чили. Каждая из законченных работ обязательно резюмируется в видеоролике, который может длиться пару минут и представлять лишь вступление к последующему обширному текстовому и фотографическому материалу, а может обретать форму законченного десяти-тридцатиминутного

1. См.: How Forensic Architecture is using technology to uncover injustice. // GQ. 28.04.2018.

повествования, собирающего весь материал в кинематографическую сюжетную последовательность. Впрочем, даже когда тот или иной инцидент уложен внутрь линейного видео, за ним часто скрывается масса дополнительной информации – иногда представленной как архив документов и видео- и аудироликов, иногда же собранных в сложные интерактивные карты и таймлайны, позволяющие пользователям самостоятельно работать с полученной информацией.

Свои методы группа называет контркриминалистикой, поясняя, что криминалистика в современном мире остается инструментом, монополизированым государством, тогда как она пытается противопоставить властным институциям гражданские практики. Индивидуальный активизм, расширяющий возможности расследований того урона, что наносит среде нашего обитания политически или экономически обусловленная агрессия. Эял Вайзман так описывает деятельность группы в своей книге Forensic Architecture. Violence at the threshold of detectability: «Архитекторы-криминалисты приспосабливают архитектурные факты к решению юридических проблем. [...] используют здания как инструменты исторической меры, хотя прочтение экологических, исторических и политических процессов через строительные формы никогда не может решаться прямолинейно. То, что можно извлечь из процессов деградации или следов насилия, является частичным и смутным. [...] Чтобы прочитывать здания как датчики, нам необходимы иные датчики – оптические, химические и фотографические, – каждый из которых сам обусловлен множеством обстоятельств»[2].

Зачастую расследования FA запускаются как контракт со стороны правозащитной, некоммерческой или юридической организации, например Европейским центром конституционных прав и прав человека (ECCHR), или же инициируются физическими лицами, как в случае с расследованием убийства Марка Даггана, заказанного семьей жертвы. Деятельность группы сегодня вызывает огромный резонанс во многих странах мира, провоцируя юридические последствия (материалы исследований нередко доходят до верховных судов), равно как и политическую реакцию – президент Сирии Башар Асад называет ее марионеткой Катара; израильские политики дают организации уничижительное прозвище Pallywood (палестинский Голливуд), подразумевая фейковую природу ее работ; телеканал Russia Today выпускает материалы, отрицающие выводы ее работы о боях за Иловайск. Последний крупный скандал, связанный с FA, произошел в начале 2020 года, когда Эялу Вайзману было отказано в выдаче американской визы для посещения выставки, организованной им в Музее искусства и дизайна в Майами. (Вообще группа нередко работает с музейными пространствами, соприкасаясь с миром современного искусства, объясняя это необходимостью яркой презентации своих наработок

2. *Weizman E.* Forensic Architecture. Violence at the threshold of detectability. New York: Zone Books, 2018, p. 51–54.

и концепций.) Вероятно, ситуация с запретом и последующей цензурой выставки была связана с новым расследованием – условий содержания в детском миграционном центре города Хомстед во Флориде.

Так деятельность FA сегодня находится на пересечении политико-общественной борьбы, технологического развития, современного искусства, гуманитарных теорий. Охватить все ключевые аспекты ее работы и оценить ее влияние на различные сферы едва ли представляется возможным в рамках одного текста, а потому, опуская значительную часть социальных, идеологических и политических вопросов, я рассмотрю FA прежде всего через призму ее эстетики. Исходя из предпосылки, что главнейшей целью каждого из созданных ею видео является разрешение социальных и следственных задач – будь то доказательство применения чилийской полицией химического оружия для борьбы с демонстрантами или выстраивание аргументации против строительства ограждений в палестинском регионе Баттир, – с некоторых пор визуальный язык роликов FA определенно перестает сводиться лишь к нуждам риторической убедительности. Вместо этого формируя особый эстетический ряд, функционирующий уже независимо от политических предпочтений и намерений как самой FA, так и ее противников.

***

Деятельность FA определенно можно вписать в широкий процесс, происходящий в последние годы в гуманитарных науках и получивший название *forensic turn*. Польская исследовательница Холокоста Зузана Дзюбан в своей монографии Mapping the ‘Forensic Turn’ описывает это явление как перенос судебно-криминалистических практик, ранее применяемых для исследования массовых захоронений, случаев геноцида и политического насилия, на более широкий спектр вопросов, связанных с правосудием и справедливостью, памятью и скорбью, взаимоотношениями мертвых и живых в современной культуре[3]. Таким образом криминалистика из стандартизированной деятельности, решающей конкретные задачи, например поиска и идентификации тел, вторгается в социальные и гуманитарные науки, равно как и в сферу искусства, меняя их очертания.

Если переместиться ближе к территории собственно искусства кино, то первым, самым очевидным союзником и предшественником архитекторов-криминалистов станет Харун Фароки (1944–2014), немецкий киноэссеист, всю жизнь посвятивший вопросам технологической трансформации нашего зрения и социальных ролей в постиндустриальном обществе. Одной из его первых работ, созданной еще в студенческие годы, была короткометражная картина «Негасимый огонь» (Nicht löschbares Feuer; 1969), где начинающий кинематографист давал короткий экскурс в устройство американской химической

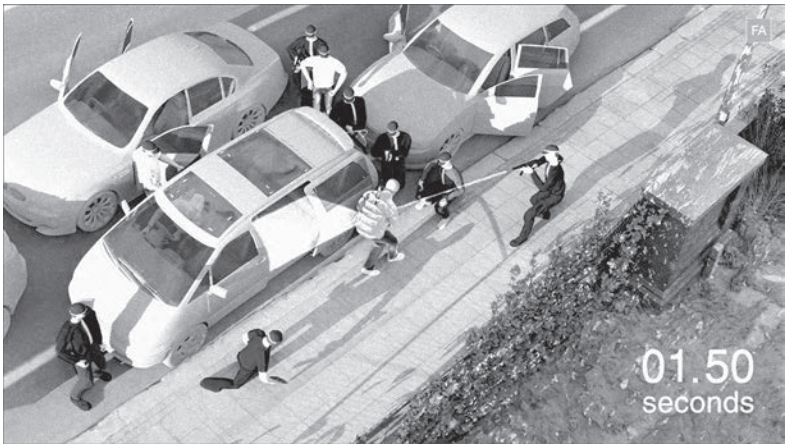
3. См.: *Dziuban Z*. Mapping the ‘Forensic Turn’. Vienna: New Academic Press, 2017.

Эял Вайзман

компании, производящей напалм для войны во Вьетнаме, и даже проводил своего рода криминалистическую экспертизу буквально на собственном теле. «Если мы покажем вам фотографии жертв напалма, вы закроете глаза. Сперва вы закроете глаза на картинку, затем закроете глаза на воспоминания, затем на факты. Вместо этого я могу лишь намекнуть вам на действие напалма», – произнеся эти слова прямо в камеру, Фароки на крупном плане прижигал свою руку сигаретой («чья температура в сотни раз меньше температуры горения напалма»). Последним его проектом, начатым перед смертью, стала серия Parallel, размышление над способами применения компьютерной анимации, от симуляторов для подготовки американских военных до видеоигр. Между этими двумя крайними точками его фильмографии помещаются десятки полнометражных и короткометражных работ, и в общем-то вся та проблематика, отчасти даже методология, которую активно развивает FA сегодня. Эту проблематическую область можно также достаточно наглядно очертить цитатой из классической работы Джонатана Крэри «Техники наблюдателя»: «Большинство исторически значимых функций человеческого глаза вытесняются практиками, в которых визуальные образы уже не отсылают к положению наблюдателя в “реальном”, оптически воспринимаемом мире. Если эти образы к чему-то и отсылают, то лишь к миллионам битов электронных математических данных. Визуальность постепенно перемещается на кибернетическую электромагнитную территорию, где абстрактные визуальные и языковые элементы совпадают и потребляются, циркулируют и обмениваются в глобальном масштабе»[4].

Впрочем, и помимо Харуна Фароки, главного покровителя всех медиологов, визуальных антропологов и архитекторов-криминалистов, нетрудно придумать множество иных кинематографических рифм для деятельности FA. Например, вспомнить видеоэссе Хартмута Битомски «Кино и смерть», где немецкий исследователь на манер детектива из

4. *Крэри Д.* Техники наблюдателя. М., V-A-C press, 2014, с. 12.



«Убийство Марка Даггана», 2020

нуара, раскуривая сигарету, сидел в кабинете, перелистывая распечатанные кадры из различных классических кинолент: сцены, в которых наиболее зримо и эффектно была явлена смерть, смерть, пришедшая за вымышленными персонажами. «Принято считать фильмы отражением жизни. На самом же деле, напротив, фильмы всегда имеют отношение со смертью. Непросто отыскать фильм, где кто-нибудь бы да не умер. Смерть – одна из аксиом кино», – поясняет Битомски на первых же минутах своего рассказа. А затем, разбирая сцены, например, из «Психоза» Хичкока, ставит вопрос: можно ли изобразить смерть? Ведь кинематограф – искусство видимого, а значит, и смерти оно обязано придать видимые очертания. Сегодня настоящая, а не художественная смерть захватывается камерами слежения и визуализируется пугающе часто – в нашем мире все труднее умереть, не находясь под наблюдением хотя бы какой-нибудь машины. Что провоцирует серию этических вопросов к видео FA – сейчас в их каталоге можно найти четырнадцать работ, чьим центральным сюжетом становится убийство одного или нескольких людей, от палестинского подростка Надима Навара, застреленного израильским офицером, до британца Марка Даггана, чья смерть при задержании спровоцировала беспорядки в Англии 2011 года. Анализируя и многократно повторяя в этих роликах кадры с реальными убийствами или моделируя их, тем самым переводя смерть в чисто технологическое измерение, FA, как может показаться, стирает эмоциональный и гуманистический уровень из разговора о человеческой жизни и ее насильственном прерывании. Что по сути так и есть, несмотря на многократные слова сотрудников группы о психологическом воздействии и ужасающем заряде, что остается в этих кадрах. Как бы то ни было, если рассматривать видео FA как герметичную искусственно созданную среду, очевидно, что внутри нее факт человеческой гибели становится всего лишь суммой математических, физических, визуальных переменных. Такая *не*человеческая перспектива видео, призванных разрешить слишком человеческие проблемы, – крайне характерное и важное следствие деятельности FA.

В конце концов, вместо того чтобы перечислять имена немецких видеоклассиков для настоящего двойника архитекторов (а вернее, целого зеркального лабиринта двойников), проще всего обратиться к современной интернет-среде. По сути, любой визуальный критик, любой современный видеоэссеист, выкладывающий ролики на YouTube и Vimeo, исследующий кинематограф средствами самого же кинематографа и монтажа, уподобляется частному детективу, ведущему маленькое расследование в погоне за своей личной обсессией – фильмом, жанром, режиссером или актером. «Криминалистическая мания» (Forensickness) – так называется одно из ярчайших видеоэссе 2020 года, созданное французской исследовательницей Хлоей Галибер-Лене. Отталкиваясь от фильма[5] Криса Кеннеди, исследующего теракт на Бостонском марафоне 2013 года и реакцию на него на reddit, Галибер-Лене мало-помалу сама примеряет на себя роль пытливой следовательницы, подвергающей тотальному сомнению и изучению каждый кадр, каждую отсылку и каждую воображаемую ли, реальную ли рифму, звучащую в ее сознании. Попутно она замечает следы той же мании расследований во множестве практик своевременного мира – например, то, какому внимательному дознанию фанаты «Игры престолов» подвергают каждый кадр трейлера или новой серии любимого шоу, – почти что буквально воспроизводит логику поведения настоящих следователей. Приближение частей кадров, сравнительный анализ различных сегментов, выстраивание пространственных и временны́х связей между частями повествования – все эти операции, знакомые каждому, кто хоть иногда проваливался в глубины фанфорумов, один в один воспроизводят и архитекторы-криминалисты FA (разве что обладая большей технологической мощью).

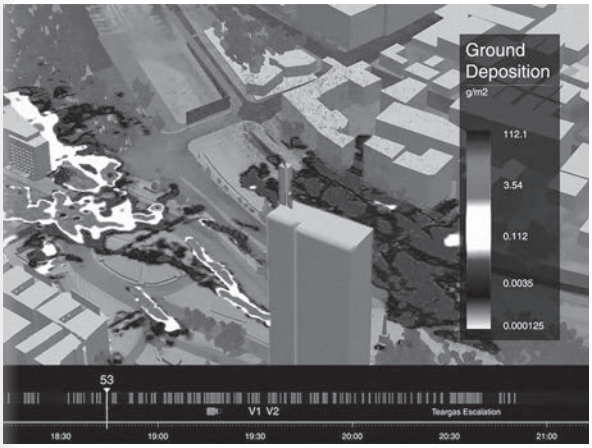
Как пишет американский исследователь медиакультуры Джейсон Миттелл: «Хотя рост и распространение медиа – главный тренд современной эры, иные процессы, существующие внутри медиа, тянут их в обратном направлении: к возрастающей повествовательной сложности, особенно на телевидении»[6]. Далее предлагая различать не только вертикальные «рассеянные» (spreadable) медиа, для которых характерно быстрое распространение контента среди огромного числа пользователей, но также и «углубленные» (drillable) медиа, чья аудитория не столь широка, зато переполнена энтузиазмом в своем отношении к материалу, страстно заинтересована в его развитии, детальном уточнении. FA безусловно являет собой радикальный пример второго типа обращения с медиаинструментами. Не только криминалистический, но также и эстетический аспект ее метода построен на чувствительности к мельчайшим деталям. Каждый элемент свидетельского видео будет не просто информационно исчерпан до дна, много больше – в соприкосновении с другими показаниями внутри виртуально

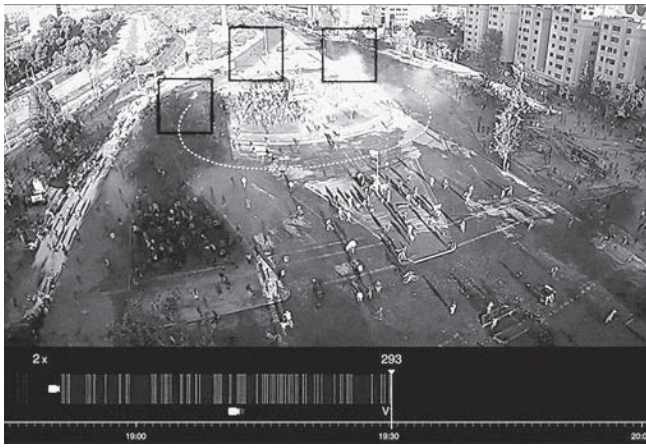
5. «Наблюдая за детективами» (Watching the Detectives; 2017, Канада).
6. См.: *Mittell J.* Forensic Fandom and the Drillable Text. // Spreadable Media.

смоделированного пространства каждый фрейм и каждый пиксель выскажет то, чего он не знал сам о себе. Этот подход можно было бы сравнить с методологией микроистории, внимательной к проявлениям повседневности, но видео FA – явления уже иного информационного этапа. Ее практики следовало бы назвать скорее дополненной или расширенной историей по аналогии с дополненной реальностью и expanded cinema. Но перейдем от обобщающих сравнений к отдельным случаям из деятельности FA. Почти в каждом из видео легко заметить одинаковый захватывающий внимание, почти что аддиктивный элемент: яркая повествовательность. Хотя разработки архитекторов призваны выполнять служебные функции, чтобы затем послужить доказательством в государственном или международном суде, но логика развития каждого видео рассчитана будто бы на обыкновенного зрителя. Хочется сказать, на зрителя кинематографического. Привыкшего к наглядности (отсюда стремление визуализировать мельчайшие детали, даже если они не двигают следствие вперед), увлекательности (визуальный поток здесь крайне подвижен, почти никогда не допуская пауз и заминок, его грамматика явно не в последнюю очередь обусловлена зрелищностью), удивлению (порой развитие FA-детектива дарит настоящие твисты ближе к финалу повествования).

Так, уже упомянутое расследование инцидента с Марком Дагганом, застреленным британским офицером полиции 4 августа 2011 года, подано по всем правилам драматургии. Первые секунды, подобно некоторым боевикам, бросают нас сразу в гущу событий: компьютерное моделирование на крупных планах изображает предполагаемую картину убийства. Затем повествование меняет масштаб, чтобы дать экспозицию: телевизионные кадры с места происшествия, газетные заголовки, называющие двадцатидевятилетнюю жертву гангстером, и картины лондонских беспорядков, случившихся днями позже. После чего запускается основная сюжетная линия, берущая начало уже в 2018-м, когда группе было заказано расследование. Специалисты FA прибывают на место убийства, фотографируя участок дороги и близлежащие территории для создания 3D-модели пространства. В течение следующих двадцати минут мы многократно пересмотрим ситуацию глазами нескольких сотрудников полиции (чтобы сымитировать периферическое зрение программисты FA используют шлем виртуальной реальности), рассмотрим положение тела жертвы в моменты первого и второго выстрелов, наконец окинем взором место происшествия и траектории движения полицейских через камеру свидетеля с высоты ближайшего дома.

Постоянное переключение точек зрения, максимальное приближение к ключевому событию не только сквозь глаза участников спектакля, но прежде всего через почти безграничные возможности компьютерной детализации заставляют испытать даже нечто большее, чем иммерсивный опыт. Просмотр видео FA легко сравнить с видеоигрой (учитывая тот факт, что группа использует инструменты из арсенала крупных разработчиков игр) – вид от первого лица человека с оружием

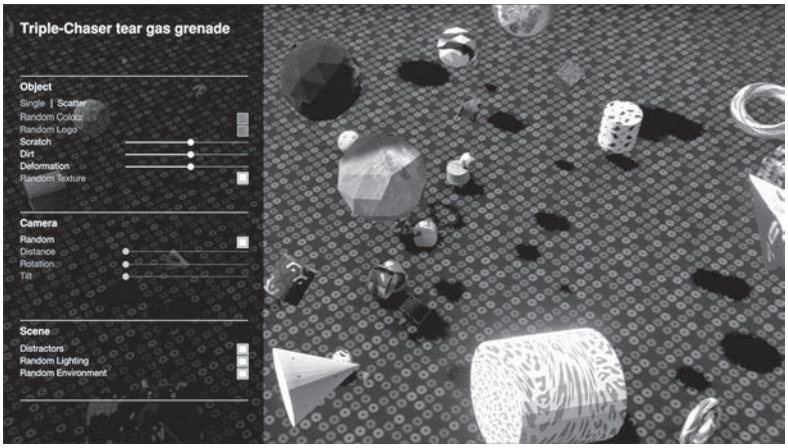




«Газовая атака на площади Достоинства». 2020

характерен для любого современного шутера по типу Call of Duty, замедление и остановка действия, а также схематичное изображение человеческих фигур сближают видео с экспериментальным экшном SuperHot, а логика расследования может зарифмоваться, например, с десктоп-детективом Her Story. Но, пожалуй, даже эти подвижные интерактивные миры смотрятся слишком неповоротливо в сравнении с тем головокружением возможностей машинного взгляда, которое вызывает работа FA. И хотя расследование убийства Марка Даггана не дает однозначных обвинительных доказательств, сама архитектурная эластичность визуального потока создает ощущение всевластия над пространством. Будто бы только что мы как зрители не просто побывали на лондонской «Ферри-лейн», но узнали ее на почти что молекулярном уровне. Исчерпав каждую букву и каждый пиксель.

Видео заканчивается кадрами из зала суда, а именно патетичными словами одного из членов FA: «Когда люди спрашивают нас, почему мы сражаемся за справедливость, мы отвечаем – а какой у нас есть выбор?» Чем не финал голливудской судебной драмы? Чуть более изысканно, но столь же эффектно завершается расследование «Газовая атака на площади Достоинства», 2020 – на протяжении десятиминутного видео мы наблюдали за площадью в Сантьяго преимущественно с высоты высокой обзорной камеры, но в самом финале перемещаемся внутрь толпы; токсичный дым проезжающей мимо полицейской машины мешает обзору, в конце концов переходя в абсолютно белый экран, прямоугольную абстракцию из геометрии и цвета. Подобная привязанность к кинематографическим и нарративным стандартам может вызывать идеологические вопросы к деятельности FA и стать поводом для уличения в пропаганде, но мне хочется обратить внимание на другой уровень проблемности. На доверие к нарративу, сторителлингу и более широко – на категории здравого (зрительского/гражданского) смысла. Описывая другое расследование в тексте для MUBI, критик Эмерсон Гу заключает: «Это обескураживающе недостаточная мера. Ведь для полиции несоблюдение регламента и попытка



«Коллекция моделей», 2020

сокрыть факт нарушения не является отклонением от нормы. Это повседневная практика»[7]. FA в своих работах, в своем эмансипирующем отношении к технологиям исходит из представлений об общественных и человеческих свободах, будто бы очевидных, многократно прописанных в том числе в законодательствах многих государств, но далеко не столь аксиоматических в реальности. FA стремится не замечать противодействие, которое оказывают ей не только недоброжелатели из правительственных кабинетов, но и сами инструменты их работы. В книге «Общество потребления» Жан Бодрийяр писал: «...Миф о счастье является именно тем мифом, который воспринимает и воплощает в современных обществах миф Равенства. Вся политическая и социологическая действенность, присущая этому мифу начиная с промышленной революции и революции XIX в., переместилась в Счастье. [...] Счастье как внутреннее наслаждение, являющееся независимым от знаков, которые могли бы его продемонстрировать взглядам других и нам самим [...] должно в связи с этим обозначаться всегда “в соответствии” с видимыми критериями»[8]. Так в своих попытках добиться полной и идеальной видимости FA волей-неволей является наследником другого зрительного проекта, восходящего генеалогией к концу XVIII века, а именно к Паноптикуму, идеальной тюрьме, спроектированной еще одним известным «архитектором» – Иеремией Бентамом.

Впрочем, неверно было бы целиком укладывать эстетическую логику FA в конвенциональные повествовательные рамки. Группа, как уже было сказано, часто работает с музейными институциями, по сути, включая свои работы в контекст современного искусства. Так, например, видео «Коллекция моделей» – работа, полностью лишенная звуков, где мы на протяжении четырнадцати минут наблюдаем за своеобразным приключением отдельных объектов, газовых снарядов, осколков бомб, частей танков. Сначала наш взгляд путешествует от

7. См.: *Goo E*. Remains to Be Seen: The Video Work of Forensic Architecture. // MUBI Notebook 11.05.2021.
8. *Бодрийяр Ж*. Общество потребления. М., «АСТ», 2020, с. 49–50.

одного фотоснимка к другому, плавный переход и рифму между ними осуществляют смоделированные 3D-модели ключевых предметов. Так FA демонстрирует работу программных алгоритмов, наученных опознавать нужные объекты внутри огромного потока изображений («Такие объекты, как, например, коты или мосты», – поясняет текст ниже). Затем мы перемещаемся к экрану модификации, позволяющему изменить размер, фактуру и цвет того самого ключевого милитаристского предмета – от перемещения различных ползунков он начинает хаотично деформироваться и быстро менять одну странную окраску на другую. Как вновь поясняет сопроводительный текст, подобное покрытие 3D-модели случайными изображениями и узорами необходимо, чтобы даже в таких экстремальных вариациях программа-классификатор научилась распознавать их. Возникающий в результате дикий мельтешащий поток цвета и форм действительно напоминает абстрактное видео с выставки современного искусства или, например, рождает ассоциации со сверхбыстрыми текстурными коллажами Джоди Мэк.

Беззвучная «Коллекция моделей» действительно стала частью художественной выставки «Зловещая долина», экспонированной в 2019 году в Мемориальном музее де Янга в Сан-Франциско. Описание выставки на сайте FA вернет нас к той мысли, что была высказана выше в тексте через цитату Джонатана Крэри: «В современной среде, управляемой искусственным интеллектом, где субъективности и общества все в большей степени организуются и оформляются посредством алгоритмов, что отслеживают, собирают и оценивают наши данные, вопрос о том, что значит быть человеком, изменился: отныне это не только точка зрения на материальное и интеллектуальное репродуцирование, но также вынужденная борьба с невидимыми механизмами поведенческой инженерии и автоматизации». Но теперь, вернувшись к самому началу, принимая в расчет двойственность (как минимум, эстетическую двойственность) проекта FA, можно с полным основанием воспользоваться удачным заголовком выставки, отсылающим к эффекту «зловещей долины». Согласно гипотезе, сформулированной еще в 1970 году японским робототехником Масахиро Мори, для нашего восприятия искусственное существо (будь то робот или анимационный герой) кажется тем симпатичней, чем больше оно напоминает человека. Но стоит андроиду приблизиться к чертам живого существа почти вплотную, не дотягиваясь до полного подобия лишь в мельчайших деталях, как сразу же подобное создание спровоцирует в нас бессознательный страх и отвращение. Видео FA будто бы и представляют взгляд на человеческую активность из «зловещей долины». Почти что свободные, но принадлежащие паноптическому порядку. Почти что гуманистические, но говорящие от лица смерти за работой. Почти что человеческие, но вымышленные не нами, а (нашими?) машинами. Впрочем, вероятно, человечеству XXI века не остается ничего иного, кроме как научиться фантазировать в логике котов, мостов и видеокамер. ◆

Анна Краснослободцева

И МОЙ СУРОК

Российский видеоарт в ожидании реальности

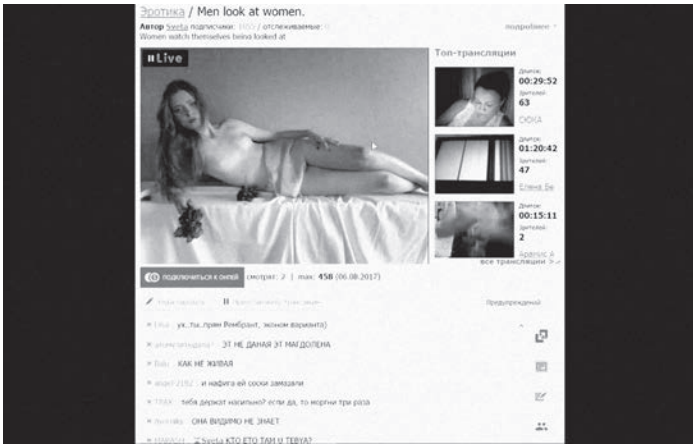
Исторически видеоарт – искусство сопротивления. С момента рождения более шестидесяти лет назад видеоарт вплотную начал работать с социальной проблематикой, критикой массмедиа, иллюзионистского кинематографа, общества потребления, осмыслял политические события, был важнейшим инструментом в феминистской борьбе. Видеоарт позволяет моментально фиксировать события, не ограничивая себя во времени, оперативно и без большой команды узких профессионалов редактировать изображения, создавать многослойные высказывания с разноформатными комментариями.

В русскоязычном контексте видеоарт возникает значительно позже, чем в Европе и США, – только в последние годы существования СССР, когда становится возможным создание параллельной культуры в экранном поле. При этом в современной России едва ли можно говорить о видеоарте как о востребованном инструменте социальной или политической борьбы. За последние двадцать лет появилось совсем незначительное число видеохудожников, фиксирующих те социально-политические изменения, которые касаются России и мира. Видеоарт в России можно считать кулуарным искусством: крупные отечественные музеи не решаются демонстрировать в значительной степени консервативному обществу видеоработы. В этом направлении продвинулся только Пушкинский музей, сделавший за последние годы несколько выставок с видеоартом, но и там были представлены в основном работы зарубежных художников. В открытом доступе в интернете нельзя найти практически ничего, а многие видеохудожники становятся заложниками стилистики тех школ, в которых проходят обучение, равно как и собственных микросообществ, о проблемах которых они и рассказывают в своих

произведениях, тем самым все больше отдаляясь от зрителя вне художественного мира. Можно предположить, что подобная удаленность от социального и от реального связана и с самоцензурой, со все нарастающим страхом сказать и показать лишнее. Это всегда чревато уходом в метафору, эскапизмом в мир прекрасного и абстрактно-поэтического. Тем не менее в новом веке можно выделить несколько видеохудожников, принадлежащих разным поколениям, которые работают с российской реальностью в разных же регистрах: от безоценочной документации провинциального быта до реконструкции жизни виртуальных сообществ, от размышления о своем поколении на фоне политического раздрая до анализа психических неврозов времени.

В перестроечном фильме «Плюмбум, или Опасная игра» (1986) Вадима Абдрашитова главный герой, подросток Руслан Чутко, затыкает уши, когда слышит мелодию «К Элизе» Бетховена. Это не только реакция на обстоятельства личной биографии, но и буквально физиологическое неприятие своего времени, проигрывающего десятилетиями одни и те же простые мелодии классического репертуара. «К Элизе» – композиция, точно иллюстрирующая неподвижность социума, который приспосабливает сентиментальные мотивы к своему времени вновь и вновь. «К Элизе», которую разучивает каждое новое поколение в музыкальной школе, – это мелодия насилия, искусства по распорядку, а не по любви, удушающий мотив всех музыкальных шкатулок и ученических концертов.

«Сурок» Бетховена – еще один саундтрек для нашей истории, еще один набивший оскомину слезливый сюжет, разыгрываемый и усвоенный людьми без слуха к времени, с автоматизированной чувствительностью. В «Сурке» (1999) Ольги Чернышевой – первой документальной видеоработе русского искусства, по словам Виктора Мизиано, – эта песня Бетховена становится одновременно и ироническим, и усиливающим трагичность происходящего комментарием к схваченному фрагменту реальности. В «Сурке» мы видим пожилую женщину в меховой шапке на фоне стремительного движения толпы на параде в честь 7 Ноября. Женщина под драматически высокие ноты бетховенского «Сурка» суетливо готовится к параду, неуклюже пытается нацепить на себя советский значок с портретом Сталина, потом начинает пересчитывать мелкие деньги, достает монеты из кармана, пересыпает их из ладони в ладонь, в итоге пропускает демонстрацию. Когда толпа уходит, женщина поднимает плакат со Сталиным и пропадает вслед за толпой. Как и во многих последующих за «Сурком» документальных видеоработах Чернышевой, пойманные сюжеты оказываются настолько выразительными, что вызывают подозрение в постановочности. Чернышеву не зря сравнивают с передвижниками XIX века, работавшими в поле социального реализма: для них композиционная выстроенность и функциональность многоплановости были важнейшими инструментами высказывания. В «Сурке» сюжет определяется



Way's of Seeing, режиссер Светлана Холлис. 2017

через смысловое смещение в одну плоскость трех планов: переднего с копошащейся женщиной, среднего с самим парадом в честь рождения советской страны, которой к моменту события нет уже как восемь лет, и заднего, современного слоя с палаткой, где продаются сигареты «Мальборо». Так проявляется сюжет об опоздании: женщина опаздывает на парад, время которого тоже давно ушло.

В работе «Мусорщик» (2011) Чернышева продолжает действовать в поле социального и выводит на первый план мигранта из Узбекистана Эльдара, уборщика в кинотеатре. Трудовой мигрант собирает мусор в темноте у выхода из кинозала под титры завершающегося фильма. Художница не просто делает труд рабочего видимым, показывая его и пакет с мусором сверхкрупным планом на протяжении всего видео, но и остроумно накладывает на видеопортрет известные киномелодии, и зрителю кажется, что он смотрит на Эльдара то в романтическом фильме, то в хорроре, то в боевике. Чернышева хотя и интересуется «маленьким человеком», но никогда не выступает моралистом и дидактиком, скорее ярким портретистом («Марш», «Поезд», «Русский музей»), способным поймать информативные насыщенные детали.

При этом в видеонаблюдениях часто читается комментарий самой художницы. Он проявляется не только в те моменты, когда Чернышева использует музыкальные композиции, накладываемые поверх фиксируемой камерой реальности, но и за счет монтажной драматургии, зумирования, акцентировки на крупных планах, на выхватывании из реальности элементов, обреченных в рамке экрана стать метафорами.

Напротив, в документальных видеоработах художницы Нади Захаровой реальность не склонна складываться в большой нарратив или помимо воли превращаться в метафоры. Видео Захаровой – чуткое, неангажированное наблюдение за российской провинциальной жизнью без доминирования над взглядом зрителя. В «Хрониках непокоя» (2012) на протяжении десяти минут мы смотрим, как сменяют друг друга образы повседневной жизни непарадной России. Видео открывает женщина

«Мусорщик», режиссер Ольга Чернышева. 2011

с ребенком у реки на неказистом берегу: мать надувает огромные мыльные пузыри, мальчик бежит за ними. Монтажная склейка. У нас есть всего пара секунд, чтобы всмотреться в старый облупившийся дом, после чего мы попадаем в кадр со старым двором, камера фиксируется на сидящих во дворе, без всякой концептуальной необходимости грубо зумирует двор, размывая его еще сильнее, до распада на пиксели. За счет этого приближения становится отчетливее видно разве что машинное колесо, вколоченное в землю. У колеса на качелях повис и раскачивается пацан, заржавевшие ручки качелей скрипят, разбавляя размеренность жизни. Россия – страна нелепой поэзии заборов и клумб, сооруженных «очумелыми ручками» из шин, пластиковых бутылок и прочих подручных материалов. И тем не менее во всем этом есть своя гармония; взгляд Захаровой не критический, скорее антропологический.

Метод художницы в этом видео близок методу американского экспериментального режиссера Джеймса Беннинга, который в своих видео работает со статичными среднеплановыми кадрами, захватывающими в свою рамку повседневность американской провинции и заставляющими зрителя замечать то, что обычно остается вне поля внимания. У Захаровой, так же как у Беннинга, кадры наполнены микросюжетами. К примеру, в эпизоде, где мы смотрим на дорожный перекресток с мчащимися машинами и велосипедистами, на заднем плане проезжает мужчина в инвалидной коляске, и эта маленькая точка в углу кадра вдруг становится доминантой эпизода. При этом темпоральность у Беннинга и Захаровой противоположная. Беннинг дает зрителю порой по пять-десять минут на один кадр, Захарова не позволяет кадру длиться и полминуты, резко и интенсивно сменяет найденные сцены из российской жизни. Парадоксальным образом неспешность внутрикадровой жизни в видео художницы перебивает монтажную спешку и оставляет ощущение, что ты как зритель оказался в задремавшем пространстве, где времени почти нет.

В другом видео – «Табор» (2016) – Захарова оголяет эффект своего присутствия. На протяжении пяти минут она портретирует маленьких

«Похороны Курбе», режиссер Евгений Гранильщиков. 2014

цыган, собравшихся на свадьбу. Дети реагируют на камеру и постоянно окликают саму Надю, так что большая часть видео наполнена перекрикивающими друг друга голосами: «Надя! Надя! Сними меня! Надя, можно меня снять!» Это щемящее, полное любви к героям видео повествует и о быте табора, и о детстве как таковом. Камера здесь будто магнитит малышей, они тянутся за ней, непосредственно и без наигрыша реагируя на такое внимание. В этой работе Захарова близка Чернышевой, также походя создающей целые анфилады портретов сообществ. Например, в «Поезде» (2003) Чернышева проносит камеру через вагоны электрички, и в этот ручной тревеллинг беспощадно ловит все лица, все реакции утомленных путников. Нейтральный тревеллинг вообще будто бы безотказно работает в деле портретирования общества и времени. Еще в 1993 году Шанталь Акерман приезжала в Россию, снимая «С Востока» (D'Est), существующий и в формате фильма для кинотеатров, и в формате видеоарта, разбитого на несколько экранов с зацикленным действием, предназначенного для галерейного пространства. Метод Акерман – движение камеры, фиксирующей бесконечные очереди на вокзалах и остановках, опустевшие улицы, танцующих людей в оставшемся с советских времен ресторане, – и создает, возможно, самый точный портрет замерзшей неповоротливой постсоветской России.

Если Чернышева и Захарова захватывают своей камерой очень разные явления и образы окружающего мира, то такие художники, как Светлана Холлис, Дмитрий Венков, Евгений Гранильщиков, сосредоточиваются на размышлении о конкретных сообществах, в том числе виртуальных.

Way's of Seeing (2017) Светланы Холлис – запись прямой трансляции в разделе «Эротика» на сайте для вебкам-эфиров. Во время трансляции зрители наблюдают за почти полностью обнаженной девушкой, лежащей неподвижно перед камерой в позе Данаи, и активно комментируют происходящее. В роли вебкам-модели выступила сама Холлис, которая во всех своих работах является и перформером. Холлис попросила ассистента запустить трансляцию и незаметно уйти, так что

«Сурок», режиссер Ольга Чернышева. 1999

зрители с самого начала видео наблюдали за статичной картинкой. Диапазон реакций позволяет смотреть на перформанс как на критический портрет общества. Каждый второй комментарий объективирует и оскорбляет девушку («...и коленки страшные», «думает, шо боГиня», «сиськи-то искусственные», «на аукцион», «покажи оргазм Афродиты» и т.д.), каждый третий можно считать точной иллюстрацией взаимодействия между зрителем и современным искусством («хрень полная», «я уснул», «пикассо доморощенный завелся тут на смотрешке», «как в Третьяковке», «бля, а какую роль тут виноград играет?»). Плотность подобных комментариев с неконвенциональными орфографией и пунктуацией само по себе можно прочесть как авангардную пьесу с особой драматургией и ключами к множеству интерпретаций. На запись трансляции постфактум Холлис накладывает слова из лекции Джона Бергера (само название также отсылает к его культурологическому проекту «Искусство видеть» о критической ревизии искусства). В своем выступлении ученый говорит о противоречивой позиции художника и зрителя по отношению к обнажающейся для картины женщины: «Вы рисовали обнаженную женщину, потому что вам нравилось смотреть на нее, вложили ей в руку зеркало и назвали картину “Тщеславие”, тем самым морально осудив женщину, наготу которой вы изобразили для собственного удовольствия». Комментарии к видео с обнаженной Холлис становятся точной иллюстрацией тезиса Бергера: зрители одновременно получают удовольствие от наблюдения за девушкой и унижают, оскорбляют ее за сам факт обнажения. Парадоксальным образом в этом видео физически обнаженная художница оказывается сокрытой, в отличие от комментаторов, которые разоблачают и обнажают себя в сообщениях. Она же сохраняет инкогнито во всех смыслах до финала видео.

В видео Krisis (2016) Дмитрия Венкова комментарии, виртуальная коммуникация между людьми также становятся центральным сюжетом. Венков реконструирует спор в фейсбуке о сносе памятника Ленину в Киеве. Как пишет сам художник: «Спор разворачивается

«Табор, не вошедший в “Огонь”», режиссер Надежда Захарова. 2015

в поворотный исторический момент – собственно, в момент возвращения истории как силы, которая превосходит индивидуальных акторов и вовлекает их в свой процесс в неустойчивом статусе между свидетелями и участниками». Текст комментариев Венков передает актерам, ведущим дискуссию в почти что абстрактном пространстве с черными стенами. Этот аскетичный бокс для споров фиксирует парадоксальное положение заседающих: кажется, они говорят из ниоткуда, из точки небытия, и не приходят ни к какому заключению, ни к каким общим выводам, так и оставаясь в «кризисе», а все реальные памятники Ленину и Дзержинскому начинают казаться фантомами болезненного общества, запертого в социальных сетях, призывающих к бездействию. Придание виртуальным комментариям физической голосовой основы действует отрезвляюще – за аватарами даже самые радикальные высказывания могут показаться игрой, тогда как перевод позиций в голосовой регистр дарит высказывающимся тело, а значит, большую ответственность. Интересно пофантазировать, что было бы, если бы Холлис попыталась разыграть комментарии из своего перформанса: виртуальная вседозволенность могла бы стать источником вдохновения для новых Сорокиных.

Евгений Гранильщиков, осознанно работающий на границе видеоарта и кинематографа, использующий язык кино для видеоарта и наоборот, на протяжении 2010-х создает фильмы, в которых запечатлевает повседневность поколения Y на фоне общественно-политических разломов. Герои его фильмов уже не могут оставаться безразличны к событиям, происходящим в стране, оказываясь их непосредственными участниками и даже жертвами общественно-политических трансформаций. В полнометражной «Последней песни вечера» (2018), которая одновременно существует в форме инсталляции, пара тридцатилетних героев живет на три города: Париж, Москва, Петербург. Фоном к повседневности, как и в более ранней работе Гранильщикова «В предрассветный час наши сны становятся ярче» (2017), оказываются политические

новости, звучащие по радио и ТВ – обжигающие и заполняющие собой, казалось бы, размеренную жизнь героев. Фильмы Гранильщикова часто построены на импровизации, на реальных диалогах между самим художником и его друзьями; во многом их можно считать документальными, именно поэтому, вероятно, когда сейчас, из 2021 года, всматриваясь в видео, снятые пять лет назад, замечаешь, как точно художнику удалось поймать дух времени с растерянным бормотанием героев о себе и современности. «Пока существуют средства массовой информации, сложно чувствовать себя спокойно и более или менее самим собой, где бы ты ни была», – говорит героиня видео «Похороны Курбе». Монтажная выверенность импровизаций, с которыми работает Гранильщиков, становится способом почти что телесно передать анемию молодых героев при встрече с большой историей. И тем не менее это не та анемия, которая означает бездействие поколения, а скорее парализующий ужас сдавливающих страхов. Долгие планы бытовых интерьеров перемежаются с кадрами арестов на митинге на Манежной площади. Табло в аэропорте – с размышлениями героев о том, что «точка кипения настала», о том, что больше невозможно оставаться в стороне от происходящего. Парадоксальным образом Гранильщикову удается, вынося за скобки политику, максимально приблизить зрителя к происходящему в стране и мире, показать, что в точке современности невозможно быть отстраненным наблюдателем.

Интересно, что и Гранильщиков, и Венков, и в какой-то мере Холлис к истечению 2010-х уходят от социальной проблематики в область либо более частной, интимной саморефлексии, либо в абстрактно-поэтическое поле.

Сейчас на территорию социального заходят художницы Мария Болгова и Елизавета Кашинцева, снимающие критический фильм с моделями агентства lumpen. До этого проекта Болгова и Кашинцева сделали видео «Гарнизон» (2020), в котором показали, как на базе военно-исторических реконструкций «Гарнизон А» дети из клуба «Десантник» играют в войну. Сквозь эту игру проступает жуткий образ современной России, где на каждое 9 Мая родители добровольно наряжают собственных детей в военную форму, формируя представление о войне как об игре и даже празднике.

В уже упомянутом эпизоде из фильма «Плюмбум…», где герой затыкает уши от современной обработки «К Элизе», его родители под ту же мелодию радостно разъезжают на коньках по Чистым прудам. Вскоре мать поскользнется, ее очки разобьются, и она продолжит свой простодушный танец слепых, не замечающих прихода нового времени, уже не приемлющего застойных реакций и бегства в мир березок на фотообоях, а взывающего к живому отклику и чуткому наблюдению за реальностью. ◆

Максим Селезнёв – Ольга Шишко – Дмитрий Мамулия

«ДОЛГОЕ БЫВАЕТ ВРЕМЯ»

Между видеоартом и «медленным кино»

Максим Селезнёв. Тема нашего разговора – сближения и отличия между видеоартом и кинематографом (прежде всего так называемым «медленным кино»), и я предложил бы переместить акцент на вопрос различия зрительского опыта и зрительских практик. Так что у нашей маленькой «пьесы», вероятно, есть три главных действующих лица – кинорежиссер, видеохудожник и зритель, который находится между ними или на стороне одного из них. Но до того как говорить о возможных сближениях двух областей, сто́ит, наоборот, обозначить различия. Возможно, оттолкнувшись как раз от категории «медленного». В кинематографе свойства замедленности, работы с темпоральностью практически в любые моменты его истории становятся вызовом. Вызовом как конвенциональным моделям, так и зрителям в зале, часто не готовым сидеть и смотреть «медленное кино».

Иначе с видеоартом. Понятие «время» хотя и может находиться в поле внимания художников, но срабатывает немножечко иначе – нет отдельного термина «медленный видеоарт». Возможно, это связано с тем, что видеоарт существует в другом пространстве – выставочном, где, в отличие от кинотеатра, время произведения, время отдельного видео не обязано совпадать с временем зрителя. Зритель волен синхронизироваться с происходящим на том или ином экране, но затем может столь же легко оторваться от него, не досмотрев до конца, и продолжить жить на разных скоростях с только что увиденным, убегая дальше по своему личному маршруту.

Ольга Шишко. Когда мы говорим о «медленном кино» и видеоарте, я вспоминаю многочисленные эксперименты начала XX века, в первую очередь Казимира Малевича с его сценариями «задвигать» созданный им

супрематизм. Малевич написал несколько статей, посвященных современному ему кинематографу, и говорил о *расширенном* времени и о *беспредметном* кино, которое должно создаваться исключительно ритмом, цветом и светом. Он так и не создал свою киноработу, но буквально кричал в своих манифестах: «Если уж у вас появилась кинокамера, вы думайте о том, что у вас просто появилось место в пространстве. И у вас как у художников должно быть вот это расширенное время, которое вы должны показывать зрителям».

И он все время призывал не давать кинокамеру режиссерам, чтобы не убить всю историю изобразительного искусства, не идти по пути обычного фотографирования реальности, не повторять в кино то, что делали передвижники в искусстве.

Передвижничество не очень приличная ветвь реалистичного искусства, которое должно было отображать действительность. Чего хотели все художники того времени? Чтобы цвет, свет, ритм, композиция становились объектом присутствия, объектом наблюдения зрителя. Ведь зритель же может часами стоять перед «Черным квадратом» Малевича и наблюдать, что там происходит… Заглядывать внутрь работ Джеймса Таррелла или Марка Ротко – как будто бы заглядывая за экран, находя там миллион измерений.

Малевич считал, что история живописи не закончена, что она должна продлиться в истории движущегося изображения. Многие работы французского экспериментального кинематографа (такие, как «Анемичное кино» Марселя Дюшана) были отданы этому «движению» – против документалистики, против съемки реалистичного кино, против того, чтобы передвижники входили в эту область искусства. Художники, взявшие в руки кинокамеру, делали на экране то, что за много лет до того проделывали с холстом.

Следующий этап обращения к кинематографу как к средству выявить предельные основания изобразительного искусства наступил с развитием концептуализма в 50–60-е годы.

Эксперименты в артхаусном кино, снятые на кинокамеру (Майя Дерен, Стэн Брекидж и другие) дополнились экспериментами с видеокамерой, что привело к возникновению видеоарта в 1965 году – созданию произведений, способных замедлить время… и это замедление привело к переходу из мира физического в мир метафизический. Это было общее движение – замедлить все, замедлить и показать зрителю, что вот существует движение самолета и есть след, который остается за ним… Аллан Капроу писал: «Не удовлетворяясь тем, что может дать нам живопись, мы можем употреблять специфические знаки местности, звуки, движения, людей, запахи, прикосновения. […] Весь мир, который был за нами, но который мы не замечали». Смысл, история, сюжет не в какой-то там детективной истории – она заключена в истории, окружающей нас. В замедлении, подвластном нашему человеческому рассудку, в течении времени и в работе с человеческим сознанием. Тень человека, который проходит между проектором и экраном,

становится и главным действующим лицом киноработы Нам Джун Пайка. Его «Дзен для кино» 1964 года находится на пересечении практик медитации и перформанса. Зритель видит только белый экран и слышит, как жужжит проектор, пропуская через себя поцарапанную «пустую» пленку. Это и аллюзия на «молчание», возникшее в работах Джона Кейджа, и отголоски театра теней, и попытка противопоставить образ «внутренней тишины» непрерывному информационному потоку, захлестывающему современного человека.

Вскоре после этого, в 1972 году, Джин Янгблад издал книгу «Расширенное кино», в которую пригласил всех самых ярких представителей кино и видеоарта порассуждать о том медитативном, метафизическом времени, в которое мы живем.

Дмитрий Мамулия. Любопытно, что переходы из физического поля в метафизическое происходят с помощью манипуляции с временем. Но я сразу скажу, почему мне не нравится словосочетание «медленное кино». Это технический термин, создающий лишь иллюзию понимания. Кинокритики говорят «медленное кино», и им кажется, что они таким образом что-то определили. Тарантино – быстрое, а тут – медленное…

Этот термин мне кажется неудовлетворительным и потому, что он не открывает предмет, который обозначает, а, напротив, скрывает его. То есть он описывает поверхность, мембрану. «Медленность» – это производное. Она не суть, а всего лишь результат. Нужно понять, что замедляет время, что вносит строб в его течение. Есть четырнадцатиминутный фильм Гриффита «Неизменчивое море»[1]. Женщины провожают своих мужей-рыбаков в море. Воркуют с ними на берегу. Затем мужчины погружаются в лодки и отчаливают, женщины провожают их взглядами и машут им руками. Сначала в фильме показана стихия жизни, радостное смятение мужчин и их женщин. За ней следует стихия тревоги. Осанка женщин, оставшихся на суше, их позы, их жесты – все пронизано тревогой, медленным томлением. Вскоре море выбрасывает на берег мертвых рыбаков. Мы наблюдаем, как из воды выуживают обездвиженные тела, мы видим женщину с младенцем на руках, глядящую в море. Стихия сменяет стихию – ведь материнство тоже стихия. И дальше картина за картиной разворачиваются в этом коротком фильме стихии жизни и смерти. Я сказал бы так: то, что мы называем «медленным кино», – это взаимодействие пленки (изображения) и разворачиваемой во времени стихии жизни. Или смерти. Вот пролетел самолет и оставил след. А что же это такое? Что за след? О чем он? Есть пленка или «цифра», какой-то аппарат, который может зафиксировать стихию жизни. Или можно сказать лучше – «работу смерти». Мне очень нравится слово «работа». У Фрейда есть такое понятие: «работа печали». Печаль работает, делает дело. Смерть тоже делает дело, а камера может его запечатлеть. И запечатлеть не с помощью фиксации

1. The Unchanging Sea (1910). – *Здесь и далее прим. ред.*

«Трансфигурации», режиссер Билл Виола. 2007

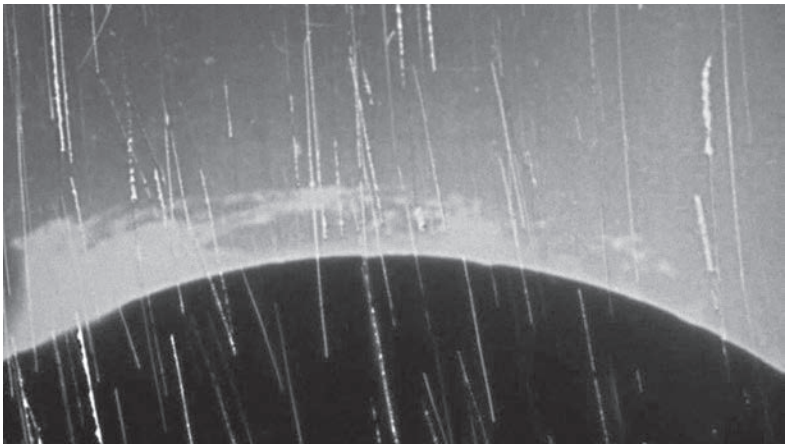
«Три возраста» (из серии «Трансфигурации»), режиссер Билл Виола.

умирания человека в кадре, а всего лишь фиксируя след пролетевшего в небе самолета.

Максим Селезнёв. В середине 2000-х многие говорили о «медленном кино», всем казалось, будто бы главные фестивальные режиссеры – Педру Кошта, Апичатпонг Вирастакун, Альберт Серра и другие – почти что сообщники, объединенные едва ли не в какую-то особенную «волну». Но когда прошло несколько лет, стало совершенно очевидно, что каждый из больших художников выбирал эту «медленную» эстетику по очень своим личным, независимым и непохожим причинам. Так, например, для Лава Диаса десятичасовые эпосы подобны романной форме. Для него это было необходимо, чтобы схватить при помощи камеры то, что Фернан Бродель называл историческим временем большой деятельности. Или, например, на контрасте, Педру Кошта: для него медлительность в какой-то момент стала способом синхронизации с ритмом жизни нищего района, в котором он снимал.

Вот два примера. Если разбирать каждый, то окажется, что у авторов есть какие-то свои причины и они между собой пересекаются разве что ситуативно. При этом все же нельзя отрицать, что именно в нулевые годы очень многие талантливые и заметные режиссеры пришли к модели условно «медленного кино», в котором размышляют о собственной темпоральности. Как это можно объяснить?

Ольга Шишко. С 2000 года мы с Алексеем Исаевым, пионером видеоарта в России и соучредителем «МедиаАртЛаб», делали шестнадцать



«Собака Звезда Человек», режиссер Стэн Брекидж. 1962

лет программу Московского МКФ «МедиаФорум». Она была посвящена теме «расширенного кино». В первый год мы показывали работы 1960–1970-х годов. Тьерри Кюнцель, Вито Аккончи, Брюс Науман… К нам приехала коллекция видеоарта из Центра Жоржа Помпиду, ее представлял куратор Этьен Сандран. Он переживал, каждую секунду выходил из зала – работы длились около получаса. Это были длинные планы парка Буэна-Виста в Сан-Франциско – черно-белые фотографии Тьерри Кюнцеля; длинная песня без единой монтажной склейки Вито Аккончи, который пел о любви кому-то, кто его бросил… На пятнадцатой минуте ты осознавал, что хочешь выйти из зала и бросить всё; на шестнадцатой понимал, что из зала не выйдешь никогда, потому что эта песня любви поется тебе, а не абстрактной девушке, покинувшей художника. Песня затягивала зрителя внутрь экрана… Конечно, за терпение зрителей было страшно. Этьен Сандран несколько раз выходил на площадку перед экраном и призывал не уходить: «Нет-нет-нет! Преодолейте себя. А потом вы уже никогда не забудете этот опыт в течение всей жизни, потому что то, что вы увидите, и то, что вы почувствуете потом, очень важно». Мне кажется, зритель оказывался здесь под значительным давлением непрерывным образом. Но те, кто остался до конца, до сих пор вспоминают свои ощущения и говорят, что тогда испытали самые за много лет глубокие чувства.

Да, замедление для видеоарта – любимая игра. Начиная с появления видеокамеры это работа с временем, темпоральностью, манипуляции с тем, что на этот медиум ты можешь реально зафиксировать все неуловимое и нематериальное – неоновые лампы, дым, воду, шлейф от самолета или просто песню и черно-белые виды Кюнцеля, которые начинают двигаться. В кинематографе это появилось как отражение того, что пришло из современного искусства. А в тот момент, когда мы поняли, что то же самое приходит в кинематограф, мы решили дать возможность зрителю почувствовать себя свободным – не привязанным к экрану кинотеатра… Мы ушли показывать «расширенное кино» в музей.

«Неизменчивое море», режиссер Дэвид Уорк Гриффит. 1910

Замедленность видеоарта, его углубление и соединение со зрителем ближе, наверное, живописи. Как живопись может войти в тебя, и ты можешь днями стоять перед каким-то произведением, а какие-то работы могут не увлечь, поэтому надо дать человеку свободу.

Дмитрий Мамулия. Я вспомнил два свидетельства, оба не из кино. Гёльдерлин во второй версии «Мнемозины»: Lang ist Die Zeit – «Долгое бывает время». И из Книги Эсфирь, где она становится царицей: ее готовят к царствованию двенадцать месяцев; шесть месяцев натирают ее мирровым маслом и еще шесть месяцев умащают ароматами. Это и есть долгое время, время события, не Хронос, но Кайрос. У него иное течение. Речь идет о феноменах, разворачиваемых во времени. К примеру, свадьба, как в «Аталанте» Виго: она разворачивается во времени на наших глазах и повсюду в изображении рассыпаны знаки, жесты, улыбки, повороты головы; и время – это то, что отделяет один жест от другого. Здесь нет хронологии, время – это расстояние между жестами. Так же построена сцена танца Саломеи в «Евангелии от Матфея» Пазолини. Во времени разворачивается ее сущность – желание увидеть голову Иоанна Крестителя на блюде.

В самой природе кино заложено то, что мы называем медленным. В буддийских текстах «я» в предложении «Я смотрю на солнце» – это лингвистическая условность, приписывание смотрения несуществующему субъекту. То есть в смотрении на солнце «зрительность» сведена к «мыслительности», и вещь проникается поэтичностью, ибо лишает себя всяческого личного присутствия. Иными словами, в предложениях «Я смотрю на солнце», «Я смотрю на дерево» и «Я смотрю на камень» задействованы разные «я», всецело обусловленные объектом смотрения. Вот где лежит ключ к тому, что мы называем «медленным кино»: объект смотрения сам задает свою темпоральность и конструирует «я» смотрящего. Это касается и больших видеохудожников, таких как Билл Виола.

Ольга Шишко. Конечно. Билл Виола черпал свое вдохновение в глубоком интересе к мистическим традициям, не только к дзен-буддизму, но и к христианскому мистицизму, к исламскому суфизму.

«Полуденные сети», режиссеры Майя Дерен, Александр Хаммид. 1943

Трансцендентное измерение его работ ощущается, например, в «Трансфигурациях». Это четыре работы, которые были показаны в Музее имени Пушкина в этом году на выставке «Путешествие души», куратором которой я была вместе с женой художника Кирой Перов: «Три возраста», «Метаморфозы», «Невинность», «Возвращение». В них мы видим людей, будто бы выходящих из неземного пространства навстречу нам, в наш мир. Очень многие при знакомстве с этими работами говорили мне: «Ой, это ж Тарковский, это “Солярис” там девочка так же выходит из небытия». Чего хотели добиться Андрей Тарковский и Билл Виола? Найти пятую стихию. Необходимую для успокоения. Ведь чего больше всего боится человек? Смерти. Часто не своей, но смерти близких, одиночества. Искусство последнее время, мне кажется, вместо религии исполняет эту роль – спасти человека от страха, а для этого и необходима та самая пятая стихия. Изображение пятой стихии – свидетельство того, что существуют ее энергетические поля.

И как же Билл Виола это изображает? Он снимает отдельные работы на высокоскоростную камеру, которая, например, пишет не двадцать четыре, а триста кадров в секунду, – вот первое замедление. Второе – он просто соединяет несколько камер, например HD и камеру слежения, дающую эффект ряби. И вот видео начинается в очень плохом качестве, будто бы из потока небытия – камеры слежения будто бы представляют загробный мир или мир сновидений. Человек выходит через поток воды, который становится его крыльями, линией перехода. Как вода в крещении – символ перехода в другое состояние. Человек выходит к нам, и черно-белое плоское изображение становится скульптурным, барельефным, очень насыщенным по цвету. Он дарит нам какое-то знание своим взглядом, так что невозможно и своего взгляда оторвать: ты смотришь глаза в глаза – словно человек хочет без слов сказать тебе, как он вышел из той стихии и перешел в нашу. А потом он поворачивается и тем же путем через воду уходит в пятую стихию.

Замедление должно существовать ради самого замедления, «медленное кино» – ради самого процесса. Важен процесс осознания себя.

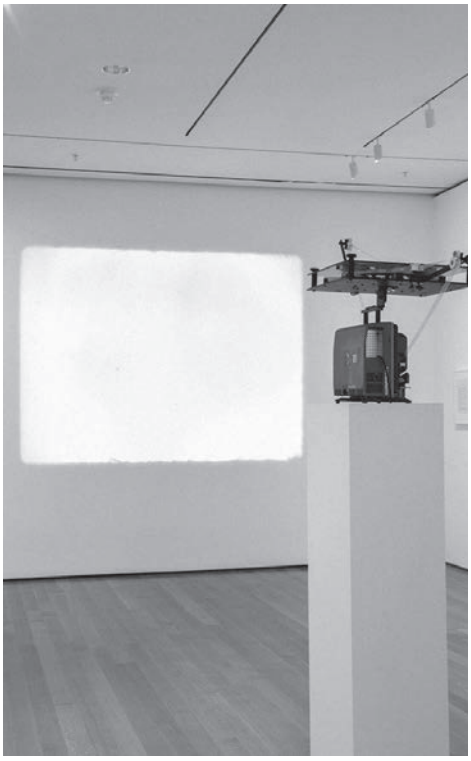
«24 кадра», режиссер Аббас Киаростами. 2017

Виола как бы хочет показать: замедлись. По сути, это измененное состояние сознания, очень сильно обусловленное памятью, что ты и подчеркнул. Воспоминания удерживаются в сознании; определенные события продолжают развертываться в наших мыслях.

Я все время задаю себе вопрос, почему Билл Виола так пришелся в наше время. И очень боялась, ведь Виолу критиковали еще лет пять назад за его заигрывания с иконографией, с религией, с образами итальянской живописи. А вдруг все сошлось, и на выставку пришло столько людей, в том числе тех, кто никогда не ходил в музеи. Возможно, пандемия нас реально приостановила, реально дала многим понять: осознайте то, что происходит вокруг, прочувствуйте, что смерть не обязательно в глазах или страхах восьмидесятилетнего человека, вот она – вокруг нас. Осознайте себя частью природы, микрочастицей в этой огромной вселенной. Поэтому мы говорим, что Виола очень «барочен». Из-за его чувственности. Из-за того, что он возвращает не только метафизику, но и чувство природы, длительность одной эмоции. Аффектацию, существование на пределе – а это и есть барокко. Почему вообще возникло барокко? Оно возникло после чумы, а не только потому, что пришел в упадок Ренессанс. Человеку захотелось заново чувствовать и прикасаться к другому человеку. Мы так сильно разогнались, что наше сознание почти постоянно живет в отрыве от реальности: мы заняты одним делом, а думаем уже о другом; мы едим под телевизор и не замечаем вкуса еды; мы все время бежим, упуская миллион маленьких моментов, из которых и складывается счастливая жизнь.

Дмитрий Мамулия. По-моему, у Виолы есть этот уход от человека как центра. Мне вспоминается дневниковая запись Андрея Платонова: «Человек уходящий от людей – люди все проще, потом он льнет к животным, к деревьям, к ветхим “мертвым” предметам, и с ними делит свою душу»[2]. Настоящее прозрение. 1941 год: дать животным, предметам

2. Орфография сохранена.



«Дзен для фильма», режиссер Нам Джун Пайк. 1965

развернуться перед твоим взором, погрузиться в их время, разделить с ними душу.

То, что мы ищем в «медленном кино», уже давно найдено в живописи. В картинах средневековых мастеров заложены разные стратегии смотрения. Вот представьте: на втором плане у дерева притулилась блудница, на третьем и четвертом страждущие, в разных позах они следят за актом крещения, их лица наполнены разнообразными страстями, на каком-то восьмом плане на дереве сидит ворон, а на десятом небо полнится красным светом. Картина устроена так, что все время переключаешь зрение, смотришь то на одно, то на другое, но это переключение происходит совершенно определенным образом: у картины есть центр. К примеру, это крещение Иоанном Иисуса. И ты, бросив взгляд на ворона и вслед за этим задержав зрение на наполняющемся красным светом небе, вновь возвращаешься к центральному действию – крещению, а потом скользишь по лицам страждущих. Эти акты смотрения (переключение взгляда) содержат в себе время, оно является их подлинным содержанием. В картине заложена темпоральность смотрения как принцип.

Именно этот принцип и разгадали некоторые режиссеры, такие как Дрейер, Виго, Одзу, Кассаветис, Пазолини, Киаростами. Они дают развернуться событию во времени, явить ему свою невидимую сущность, разбрасывая по краям изображения его индексы и знаки. Я по сей день не понимаю, как можно зайти в Лувр или Прадо и просто скользить взглядом по картинам. Потому что одна картина – уже целое путешествие. Когда я прихожу в какой-либо музей, я всегда общаюсь с одним лишь художником, с одной стихией. Ведь если не попал в воронку того самого времени, которое является содержанием картины, значит, ты прошел мимо нее.

Ольга Шишко. Да, у Киаростами есть фильм «24 кадра»[3]. Такая личная визуальная симфония – будто расширяющая живописное полотно на мгновения до и после момента, запечатленного на снимках: эпизоды по четыре с половиной минуты расширяют пространство и дают статическому изображению другое измерение, позволяя вам представить себя внутри картины. Это похоже на работу Ив Суссман «89 секунд в Алькасаре»[4] по «Менинам» (1656) Диего Веласкеса. Она темпорально

3. Frames (2017).
4. 89 Seconds at Alcázar (2004).

расширила работу художника и будто бы в замедлении показала секунды *до* и *после*. Полотно Веласкеса считается новаторской работой благодаря фотографическому эффекту, использованию перспективы и вовлечению зрителя в диалог. «Менины» – это стоп-кадр, опередивший на двести лет появление фотографии. Американская художница собрала команду профессионалов (Rufus Corporation). С их помощью она попыталась реконструировать то, что могло происходить на картине Веласкеса до того, как королевская чета – Филипп IV и его супруга Марианна – отразилась в зеркале, и после того, как луч света упал на лоб инфанты Маргариты.

Максим Селезнёв. Вернемся к Биллу Виоле. Серия его работ «Трансфигурации» заставляет задуматься о ключевом сюжете, который диктует замедленность в видеоарте и кино. Замедленность почти всегда означает обращение к внутренней жизни человека. Выставка Виолы называется «Путешествие души», и очевидно, что в ней мы наблюдаем пространство духа, где все замирает и развивается в микроскопических деталях, для передачи которых и необходимо замедление. Но в то же время замедление – это, напротив, ультрареализм, очень мощная вещественность, возможность почувствовать мир прежде всего в его физическом измерении.

Да, действительно, когда люди в «Трансфигурациях» подходят к зрителю, для меня это, пожалуй, самый сильный эффект присутствия, который я когда-либо испытывал рядом с изображениями. При помощи сверхчувствительных камер Виола добивается ощущения, что перед тобой стоит реальный человек. Возможно, более реальный, чем зритель, который смотрит это видео.

Нет ли противоречия в этих двух противоположных импульсах, телесном и метафизическом?

Дмитрий Мамулия. Я бы сказал так: не замедление обращает нас к внутренней жизни человека… замедление – это нечто механическое, а механическое не может иметь метафизического измерения. К внутренней жизни, а точнее, к невидимой сущности человека нас обращают развертываемые во времени знаки-агенты этого невидимого, которые, в свою очередь, нуждаются в «долгом времени» для своего разворачивания. Так это происходит в танце Саломеи того же Пазолини. Ангельская улыбка этой маленькой девочки диссонирует со зловещим содержанием сцены и поставляет в визуальное пространство каскады знаков-агентов невидимого, страшного, необъяснимого, хаотического. Совершается мистический переход, физический объект окрашивается посторонним ему, не присущим ему в иных обстоятельствах смыслом. Это и есть модальность, когда вещественность приобретает метафизический окрас. Это обычно точка внутреннего хаоса автора, точка его внутренней темноты.

Ольга Шишко. Откровение и автор – это очень важные составляющие.

Дмитрий Мамулия. Автор, его «больная» душа, может быть точкой сборки. Это «больное зрение» может предшествовать самому акту смотрения, этому кинематографическому или художественному действу.

Ольга Шишко. Я нашла цитату самого Билла Виолы: «Современные медиа позволяют нам замедлять время, и это замедление ведет к переходу из мира физического в метафизический, поскольку замедление подвластно только технологиям и человеческому рассудку. Когда я изменяю течение времени, работая с пленками в монтажной комнате, тем самым я переношу изображение в поле моего личного субъективного восприятия».

Дмитрий Мамулия. Интересно, Виола, как алхимик, доверяет механическому действию, замедлению; возможно, он и прав. Вероятно, в этом действе происходит смыкание объекта и субъекта.

Максим Селезнёв. Ведь точкой сборки сегодня может стать не только автор, но и зритель? Чаще всего в новейшем видеоарте и экспериментальном кино зритель ею и становится. Ольга, вы говорили про то, что вы ушли из пространства кинозала в музеи. В этом пространстве гораздо проще дать волю зрителю. Кажется, что это становится одной из ключевых обсессий современности – сделать зрителя и его волю, его желания, его воздействие на произведение центром события?

Помните, Питер Гринуэй датировал смерть кинематографа очень четко, вплоть до календарного дня. Смерть кинематографа наступила в тот самый час, когда был изобретен пульт от телевизора. Сегодня же мы существуем в еще более страшном, с точки зрения Гринуэя, пространстве, где часто смотрим кино или движущиеся изображения на ноутбуках или даже на смартфонах. Поэтому мы можем очень жестко контролировать изображение – в любой момент нажать на паузу, выключить, обернуть вспять какие-то события, ощущая над ними власть. Но в то же время картинка включена в интерьер наших квартир, в интерьер публичных мест, где мы ее смотрим, и тем самым меняет их.

Возвращаясь к теме разных зрительских опытов… Предположим, я включу на своем телефоне «Зеркало» Тарковского – по восприятию фильм все еще кинематограф? Или уже что-то приближенное к видеоарту?

Ольга Шишко. Во время пандемии мы осуществили в Пушкинском музее проект «100 способов прожить минуту». В его рамках художники в разделе «Медиакарантин» делились опытом, как не сойти с ума в период локдауна и получить доступ к искусству внутри своего дома: кто-то предлагал внести дополненную реальность, кто-то предлагал перформансы, кто-то создавал иммерсивные театры с детьми. Мы также создали цифровой кинотеатр, где два раза в неделю показывали видеоарт, давая возможность увидеть его дома. Конечно, рекомендовали смотреть видео на больших экранах, желательно с проектора, с хорошим звуком. Да, чтобы тактильно присутствовать внутри этого изображения, очень важно качество картинки. Хорошее «медленное кино» необходимо смотреть на большом экране. Тарковский, Шанталь Акерман, Вим Вендерс… – они не для тиктока.

Я внимательно наблюдаю за молодым зрителем, даже за маленьким зрителем. У них другой глаз, у них другая оптика, они иначе вза-

имодействуют с произведениями искусства. (Видимо, из-за того, что уже давно вошли в мир iPad, iPhone и Skype.) У меня был интересный опыт. Мы изучали, как зрители воспринимают выставку Билла Виолы, а еще раньше две мои выставки медиаарта – в усадьбе Голицыных и в Венеции – исследовали, кто и как на что реагирует.

Билл Виола меня потряс больше всего. Дети, смотря серию «Мученики», рядом с мучениками огня, воды, воздуха и земли, начинали разговаривать с персонажами. А как мы знаем, Билл Виола никогда не пользуется спецэффектами – если у него в кадре огонь и горящий человек, значит, это каскадер, выполняющий реальное действие. И вот дети начинали взаимодействовать, просить его уйти из-под стихии, умоляя: «Уходи, ведь ты сейчас загоришься» или «Тебя зальет вода, уходи». Дети чуть не рыдали, говорили мамам, что, видимо, разорвана связь и интернет не работает. Представьте панель, которая по замыслу Виолы должна напоминать алтарную створку. Дети представляли ее как большой айфон, как zoom-конференцию, по связи в которой они могут помочь человеку освободиться от стихии, что-то сделать. Такое сопереживание!.. Иногда до слез. Новый зритель вообще очень сопереживателен. На выставке Билла Виолы я почувствовала, что он становится более тонким.

А в усадьбе Голицыных и в Венеции я показывала работы Юрия Календарева. Это были звуковые скульптуры, звуковая инсталляция, в середине которой попадаешь в звуковой сноп, где работа вибрации шла от сабвуфера от 16 герц. В этой комнате у нас не только все останавливались, но и приводили туда людей с нервными расстройствами, с аутизмом, с особенным восприятием действительности. Они проводили там по три-четыре часа. Это было замедленное времяпровождение, но уже не с видеоизображением, не с полиэкранным изображением, а со звуком. Слепые туда приходили, потому что для них это становилось формой замедления сознания и способом осознания того, что сегодня может приоткрыть технология. Это было не только «медленное», но и «мысленное» кино. Я всегда говорю, что технология – это очень душевный компонент, и хорошие художники в ней ищут откровения субъективного «я», душу и ускользающие моменты действительности, которые глазом иногда не фиксируются. Я восстаю против рациональной технологии. В ней необходимо искать новое откровение и самого себя, как говорил Маршалл Маклюэн, – продолжение нашей нервной системы. ◆

sensorama
3-D MOVIES

INTERMEDIA

Развитие искусства и кинематографа в XX веке привело к тому, что искусствоведы все чаще начали сталкиваться с необходимостью междисциплинарного подхода в изучении собственных объектов. В самом деле, представлений о классической живописи все чаще оказывалось недостаточно, чтобы осмыслить предлагаемые художниками реди-мейды, коллажи и хэппенинги, и даже самых глубоких знаний о конвенциональных жанрах в кино хронически не хватало, чтобы проанализировать произведения киноавангарда, исходившие из принципиально иного, чем это было принято в традиционном кино, понимания того, что такое кинематограф вообще, что он делает и чему служит.

В результате слово intermedia, впервые использованное еще поэтом и визионером Сэмюэлом Тейлором Кольриджем, получило второе рождение и современное значение в 60-е годы XX века, когда его реанимировал художник и критик Дик Хиггинс, а чуть позднее основательно концептуализировал философ и культуролог Джин Янгблад. Оба заметили, что все наиболее интересное и захватывающее в современном искусстве и кинематографе происходит где-то на границах медиа и между ними, переопределяя значение, функции и статус каждого. Во влиятельном труде Expanded Cinema (1970) Янгблад даже утверждает, что в ходе компьютерной революции художник сменит политика в качестве подлинного регулировщика реальности, способного выступить экологом реальности, предложить человечеству оптимальное и творческое разрешение проблемы досуга.

Утопический пафос этой книги, воспевшей зарю палеокибернетической эпохи и ведущую роль в нем авангарда, может вызвать скепсис у сегодняшнего читателя, однако мы ясно видим, что внимание к интермедиальным территориям не ослабевает и полвека спустя, объем intermedia studies в академической литературе неуклонно растет

←
Симулятор «Сенсорама». Изобретатель: Мортон Хейлиг, 1962

и по-прежнему многие наиболее интересные явления и в кинематографе, и в искусстве принадлежат странным безымянным территориям, промежуточным областям, интерзонам, нередко труднодоступным даже для искушенной публики. Более того — похоже, до сих пор не устарела и давняя янгбладовская концепция художника как своего рода эколога-критициста окружающей нас реальности.

Поэтому мы решили собрать небольшую подборку статей о такого рода промежуточных явлениях — как на территории искусства и кино, так и в обычной жизни. Инна Кушнарева вспоминает опыт обращения Шанталь Акерман к танцу — слишком танцевальный, чтобы считаться только кино, и слишком кинематографичный, чтобы принадлежать лишь хореографии. Евгения Суслова обращается к видеохудожнику Михаилу Максимову, работающему в параисторическом пространстве встречи компьютерных игр и русского космизма. Евгений Майзель всматривается в странный проект Анны Цирлиной, посвященный авангардисту Евгению Харитонову и совместивший интернет-интерфейс и интерактивный кинематограф. Наконец, поскольку отчетливо интер- и кросс-медиальными стали не только кино и искусство, но и наша повседневная реальность, постольку о возрастающей роли в этой реальности компьютерного software предлагает задуматься Павел Арсеньев в своей рецензии на книгу Льва Мановича «Теории софт-культуры».

Евгений Майзель

Инна Кушнарева

ПРОХОДНОЙ ДВОР

«Всю ночь»: мутации балета и кино

«Всю ночь»
Toute une nuit
Автор сценария, режиссер Шанталь Акерман
Оператор Каролин Шампетье
Художник Мишель Блондель
В ролях: Анжело Абазоглу, Франк Анденбом, Наталия Акерман, Вероника Ален, Пол Аллио, Жак Бодюэн, Франсуа Боклерс, Мишель Блондель и другие
Avidia Films, Centre Bruxellois de l'Audio-Visuel, Ciné 360, Film International, Gérick Films, Lyric Films, Paradise Films, Partner's Production
Бельгия – Франция – Нидерланды – Канада
1982

Танец трудно разглядеть.
Ивонн Райнер

Коллаборации между кино и современным танцем не редкость. Как правило, кино выступает в них в подчиненной роли – документирует и фиксирует эфемерное искусство танца. Которое, к слову сказать, долгое время после появления кинематографа чуралось кинофиксации, делая ставку на уникальное событие – исполнение танца, которое нельзя повторить, а можно пережить только вместе с исполнителем в неотчужденном и неопосредованном качестве. Именно так относились к танцу члены театра Джадсона, и частности Ивонн Райнер, несмотря на то что в 1970-е она ушла из танца в экспериментальное кино. Собирая книгу о своем искусстве, Райнер задумалась над несправедливостью: воспоминания очевидцев, фотографии, рецензии и отзывы, порожденные этими спектаклями, окажутся важнее их самих – уже исчезнувших и не поддающихся реконструкции…

Фильм Шанталь Акерман «Всю ночь» (Toute une nuit; 1982) – редкий пример обратного воздействия танца на кино, да и в собственном киноконтексте он стоит особняком. Он собран из микросюжетов, объединенных одной темой, но так и не переросших в общий большой нарратив. Он снят на любимой авангардистами зернистой 16-*мм* пленке с синхронной записью звука, но все равно это не то кино, которое принято считать чисто экспериментальным и/или авангардным. Оно по-своему зрительское. Киноведы называли его структурным, искали аналоги с роуд-муви с его постоянной реитерацией одних и тех же ситуаций. Сегодня фильм Акерман больше всего напоминает видеоэссе, собранное не из отрывков из чужого материала, а из специально отснятых фрагментов, у которых никогда не было единого целого.

Посылка, из которой исходит Акерман в этой картине, проста: в Брюсселе стоит особенно жаркая ночь, жителям города не спится. И они выходят из дома. Ходят по улицам. Не все – прежде всего женщины и мужчины, объединяющиеся в пары или, наоборот, расстающиеся. Эта ночь заставляет одних уйти от опостылевшего партнера, а других попытаться найти новую любовь: прийти к кому-то, чтобы признаться в любви, сбежать с возлюбленным либо кинуться в объятия случайного посетителя или посетительницы кафе за соседним столиком… «Всю ночь» – фильм о (гетеросексуальных) отношениях, но сведенных к основе, к голому каркасу. Мужчина приходит к женщине. Женщина уходит от мужчины. Мужчина приводит к себе женщину. Женщина приглашает/не приглашает к себе провожающего ее мужчину… Чистые коммутации. Легкий

«Всю ночь», режиссер Шанталь Акерман

разнобой вносят дети (девочка, бегущая из дома с кошкой) и одиночки, ворочающиеся в своих постелях, но в основном фильм состоит из приходов и уходов. Из хлопающих дверей, из подъемов и спусков по лестнице, из звука шагов на улице. Не фильм, а проходной двор. Ночной город выглядит открытым пространством, коллективно проживаемым всеми его жителями. Секс же вынесен за скобки. Максимум телесного сближения – объятия под надрывные французские и итальянские эстрадные хиты.

Выпустив «Всю ночь», уже в следующем году Акерман снимает док о Пине Бауш «Однажды Пина спросила меня…» (Un jour Pina a demandé…; 1983). Если смотреть эти фильмы вместе, последовательность этих премьер кажется иной – настолько во «Всей ночи» чувствуется влияние того, что делала Бауш. Но благодаря «Пине» становится понятным и жанр «Всей ночи» – это фильм-балет. Но не в том смысле, в каком его принято понимать. В нем не танцуют, точнее, танцуют пару раз, в рамках диегезиса – в кафе или баре. Фильм Акерман – это современный (кино)танец. В конце концов, в нем ведь тоже не всегда танцуют. Наоборот, часто

проделывают бытовые действия и движения, выполняют те или иные задачи или даже просто ходят пешим шагом. Для современного танца важна тема, от которой отталкиваются хореограф и танцевальный коллектив, важны атмосфера и среда. И здесь все это есть. Тема для этюда: жаркая, душная ночь, заставляющая людей решать и решаться, пускаться во все тяжкие, действовать, пусть утром результаты их действий обнулятся и все вернется на круги своя. Фильм Акерман даже по-своему site-specific: он организован вокруг конкретной географии Брюсселя.

Можно сказать, что от Пины Бауш в нем – тема исследования взаимоотношений, сведенных к простым, но ярким аффективным жестам. Саундтрек с поп-хитами. Даже подчеркнутая женственность героинь фильма – почти все женщины в платьях и на каблуках. Большинство

«Всю ночь»

пар и героев появляются только раз, к некоторым Акерман возвращается, как, например, к незнакомым между собой мужчине и женщине, сидящим за соседними столиками в пустом кафе; в итоге они начинают танцевать друг с другом. Или к женщине, собирающей среди ночи чемодан на постели, в которой спит муж, чтобы отправиться в гостиницу, а утром вернуться к мужу, так ничего и не заметившему. В титрах перечислено семьдесят пять актеров, но они здесь скорее перформеры, люди-функции, чьи лица трудно различить в темноте и не на очень близких планах. В фильме даже звучат отдельные реплики – в современном танце и это возможно. От балета идет и структурация через серии и повторения, создающие более настойчивый ритм, более связную конструкцию, чем распадающееся на эпизоды роуд-муви.

Как известно, классический балет состоял из привилегированных моментов – отточенных, красивых движений и поз, презентации танцовщиками себя в наилучшем виде. В противоположность этому

современный танец в 1960-е, устав от балетных эффектов, стал искать в противоположной плоскости – среди повседневных движений, поз и жестов, то есть непривилегированных, каких угодно моментов, если воспользоваться классификацией, предложенной Делёзом в книге «Кино» по другому поводу. Моменты, отобранные для фильма Акерман, имеют парадоксальный статус. Они привилегированные, поскольку это развязки и завязки любовных историй, вокруг которых может наращиваться сюжет. Патетические, ударные моменты, кульминации. С другой стороны, это мелодраматические клише и штампы, ударные в той степени, в которой из ударных моментов состоят поп-хиты: они уникальны и в то же время серийны.

Есть в фильме и несколько танцев, и они получились в какой-то степени утрированными на остальном нейтральном фоне. В кафе после того, как мужчина и женщина кинулись друг на друга и начали танцевать, в их движениях появилась исступленность: она повисла на нем, он таскает ее из стороны в сторону. Это вполне могла бы быть миниатюра из спектакля Бауш, например из Kontakthof, где исследовались границы нежности и заботы, моменты, когда ласка переходит в мучение или пытку. В маленьком баре под музыкальный автомат танцует пара: девочка-подросток, решительно пригласившая долговязого завсегдатая, не знающего, куда девать руки во время танца.

Постепенно фильм мутирует. Ночь близится к концу, и Акерман переносит действие в дома, в которых спят или безуспешно пытаются заснуть люди, снова пары и одиночки. Скоро утро, и Акерман меняет масштаб: теперь она снимает средние планы в своей любимой синевато-сизой гамме. Персонажей можно хорошо разглядеть, они индивидуализируются. Ночная лихорадка затихает. Время как будто замедляется. Можно понаблюдать за бытом во всех подробностях: мебель, цвет штор или обоев, даже ковшик с кипящей водой на старой газовой плите – совсем неожиданный крупный план в таком фильме[1]. С рассветом балет превращается в кино.

Заканчивается «Ночь» тоже танцем. Под тот же итальянский хит, под который танцевали девочка и долговязый посетитель бара, женщина, в которой мы узнаем Аврор Клеман, танцует с мужчиной. Не с тем, которого она ждала и любит, а с другим, неожиданно явившимся к ней среди ночи. Она рассказывает ему, как любит того, другого, а он продолжает танцевать, как будто удерживая и оттягивая неизбежную развязку. Возможно, танец их спасает: даже после телефонного звонка другого мужчины она все равно остается с этим. Из десятков возможных историй в фильме наконец выкристаллизовалась одна. Но поздно. Уже совсем рассвело. ◆

1. Возможно, это отсылка к кофеварке на плите из «Умберто Д.» Витторио Де Сики, о которой писали Базен, а затем Делёз, который видел в ней образ, ставший чистым оптическим знаком, порывающим с образом-движением.

Евгения Суслова

ГРАВИТАЦИЯ СМЕРТИ

Михаил Максимов: кросс-медиальное искусство

Вагон электрички, нарезанный, как хлеб; доставка товара из Китая в гробах на дронах: распаковка, равная вскрытию могилы; вспахивание поля младенцами-семенами, прорастающими в сердце жизни, расположенном глубоко под землей; надгробие, источающее розовое сияние исходящих сообщений.

Эти и многие другие образы из разных работ Михаила Максимова поражают зрителя заложенной в них трансгрессивной силой и молниеносно заполняют зияющую в нем пустоту воображения. Каждый образ становится своего рода символическим нанороботом, меняющим состав внутренней жизни смотрящего. Михаил Максимов работает как видеорежиссер, автор компьютерных игр и инсталляций, а также разработчик перформативных ситуаций в реальности. Среди его ключевых работ фильмы «Чевенгур» (2008), «Обмяк» (2016), «Смерть Меня» (2018), кросс-медиальный проект «Дом Дугина» (2019), компьютерные игры *The Tool*, *ASMR Maggots Triggers* и *Auropa GraveRunner* (две последние – части «Дома Дугина»), а также инсталляции «Экстракция человечности» и «Непрерывный ответ». Художник работает не только с историей кинематографа, но и с опытом медиаарта, оставаясь на стороне современного искусства, как, скажем, и Харун Фароки и Хито Штейерль, также находящиеся в пограничной зоне. В практике Михаила Максимова смерть становится транспортной системой, технический объект предстает как мутация философских идей, а язык искривляет ландшафт виртуальной истории.

В одном из интервью художник говорит, что его работы не объединены никаким единым принципом, но у них есть общая основа: они обращены ко всему

живому: «Я пытаюсь сделать нечто, чтобы меня поняли все существа на планете Земля»[1]. Он работает с чистой динамикой жизни. Он тестирует ее витальность и грамматику ее тепла.

История скрыта так же, как скрыта паранаука на периферии зримого в научном познании, и все же именно она задает неосознаваемый контур того, что может быть в нормальной науке детектировано как полезное знание. В этом смысле можно сказать, что Михаил Максимов работает с параисторией, частью которой являются русские космисты, некрореалисты, Южинский кружок, Евгений Шифферс, отец Александр Мень. История – это то, чью искажающую силу на себе испытывает другой. И это происходит за счет накопленной в истории смерти. Художник обращается к истории России как к виртуальному распыленному кладбищу, присутствующему в каждом атоме воздуха, которым мы дышим. Смерть – это первая виртуальность человечества, направляющая его желания.

Фильмы Михаила Максимова можно смотреть как сверхкраткий курс по истории посмертного контейнирования: в игре *Auropa GraveRunner* мы парим, как бестелесный дух, над кладбищем так же, как облетаем стенды в библиотеке, блуждаем по виртуальному архиву, из которого ничего невозможно извлечь, обозреваем данные, не говорящие пользователю ничего. Смерть только расширяется, и ее действием проникнуты наши тела. В фильме «Дом Дугина» речь идет о компании *Aurora*, переправляющей техномагические объекты из Китая: «Жидкий ландшафт», «Очки посмертного зрения» и ASMR-симулятор могильных червей для смартфонов. Эти объекты доставляют в гробах, прилетающих на дронах. Когда я думаю о дата-центрах, размещенных корпорациями в воздухе и под водой (в ничейной земле), я вспоминаю «Фугу смерти» Целана: «мы роем могилу в воздушном пространстве там тесно не будет»[2].

Обращаясь к истории посмертного хранения, прошедшей путь от идеи воскрешения до нейросетей, Михаил Максимов задается вопросом, как сохранить информационную структуру живого и как воскресить то, что застряло в *крипте* – либидинальной могиле, в которой запечатан саркофаг боли, защищенный изнутри чувствами, оказавшимися в блокаде. Крипта становится пространством, откуда мертвое не может вернуться и высвободить свою энергию[3].

Картина «Смерть Меня» по первоначальному замыслу должна была стать своего рода расследованием убийства православного священника на станции Семхоз в 1990 году: «Я пытался с помощью искусства выяснить, какое было общее направление в желании убить отца Меня.

---

1. См.: *Максимов Михаил:* «Я называю это видео». *Интервью Гордея Петрика.* – «*Сеанс*», 2018, 09.08. URL: https://seance.ru/articles/mihail-maksimov
2. См.: *Целан Пауль*. Стихотворения. Проза. Письма. М., Ad Marginem, 2008, с. 25.
3. *Евангели Александр*. Либидинальный метаболизм травмы. *Фрагмент книги «Формы времени и техногенная чувственность».* // https://syg.ma/@krasnaia-lastochka/alieksandr-ievanghieli-libidinalnyi-mietabolizm-travmy

Михаил Максимов

На него давило много сил, одинаково способных на убийство. Я сделал набор тестовых симуляций. В фильме он существует как бы в разных состояниях – перед убийством и потом бестелесным»[4]. Всю конструкцию собирает не художник, а нейросеть. Именно нейросети сегодня воскрешают из мертвых: можно взять аудиозаписи умершего и обучить на них алгоритм или восстановить тело утраченного древнего языка, носители которого уже давно укоренены в вечности. Но нейросеть – это и то, от чего ждешь ответа, то, что, как кажется, может уничтожить безразличие информации, нечто сообщить. В финале видео есть сцена, где смерть с гармонью вместо легких и иконографическими крыльями ангела идет по вагону среди дата-центров и несет сообщение о себе. В этой точке смерть и весть совпадают и коллапсируют. Так смерть становится носителем, транспортом для информации – невидимым трактом, по которому проходит волна искажения жизни и окружающего ландшафта.

В «Эфирном тракте» Андрея Платонова есть идея, что материя, которую считали инертной и недвижимой, может расти (чтобы стать пищей будущего, заменив собой пять хлебов и две рыбы?). А чтобы она росла, нужно раскармливать ее пустотой – эфиром, который является не чем иным, как кладбищем электронов и «единственной пищей электронам живым. Электроны едят трупы своих предков». Материя предстает тем, что питается трупами. Но не только она! Как материя раскармливается пустотой, история раскармливается смертью.

4. Цит. по: *Максимов Михаил*: «Мне интересно сохранить всех мертвецов, за которых мы в ответе». *Интервью Владимира Надеина. // Syg.ma.* 16 октября 2019. URL: https://syg.ma/@sygma/mikhail-maksimov-mnie-intieriesno-sokhranit-vsiekh-miertvietsov-za-kotorykh-my-v-otvietie

«Закрома», режиссеры Михаил Максимов, Евгения Дёмина

Пища и смерть, традиционно неразрывно связанные ритуальной символикой древности и таинствами христианства, объединяются в практике Михаила Максимова идеей символического метаболизма: пища неуклонно (судьба?) двигается по пищеварительному тракту, даже если это происходит вне тела, и этот автоматизм задает витальную динамику жизни. Событие воображения происходит на фоне акта распада. Так, в фильме «Смерть Меня» пища падает с неба в виде бесформенной массы или парит в воздухе, как в одном из видео батон колбасы с надписью *Mindfullness*, который взрывается и кишит зелеными частицами, напоминающими движение микроорганизмов в теле. Вся эта перистальтика образа возвращает нас к идее о непреодолимом пороге нашего собственного тела, по которому мы можем перемещаться, как по зеркальному лабиринту, но из которого нам не суждено выйти невредимыми.

Многое в нас задано сторонней силой, даже форма наших собственных внутренних органов, которые заботливо созданы в соответствии с гравитационной эстетикой. Действие этой сторонней силы всегда ощущается в фильмах Михаила Максимова: это то, что заставляет двигаться сперматозоид в теле матери, которое становится экраном в фильме «Дом Дугина», или формирует тело Андрея Платонова, ставшее телесной сферой в фильме «Обмяк».

Видеоработа «Обмяк» снята в жанре классической теории заговора, в ней «космический принцип» является структурообразующим, но не на уровне сюжета, а как композиционный прием: гравитация становится драматургией. В основе видеоработы лежит история о том, как Платонов, Мамлеев, Тарковский и Маслаев внедряются в партию «Вечная Россия» и хотят повлиять на принятие закона «О наращивании земной гравитации», чтобы предотвратить выход людей в космос. Этот гравитационный занавес занимает не только мысли героев, но и непосредственно ощущается ими: так, гравитация может притягивать их сильнее к земле или, наоборот, наделять способностью совершать

«Смерть Меня», режиссер Михаил Максимов

невероятные прыжки, ощущать особую прыткость. Физические силы становятся частью медиаэстетики Михаила Максимова, и жизненный мир человека оказывается детерминирован в равной степени силами макромира и микромира, функциональные свойства которых направляют художественную форму и ищут свой язык.

Если смерть – это первая виртуальность, то язык – вторая. Константин Бохоров и Светлана Тейлор в работе «Мультимедийное преломление литературного сюжета в современном искусстве»[5] отмечают укорененность эстетической практики художника в литературе, но не только в том смысле, в котором нарратив работает в компьютерных играх, как, скажем, у значимого для Михаила Максимова Хидэо Кодзимы, который склеивает компоненты повествования внутри открытого мира с функциональным значением объектов, открывающимся по ходу действия, как это происходит в игре *Death Stranding*, где герой Сэм сам становится системой связи. Язык, как и гравитация, обладает своей искажающей силой и задает вектор проектирования видео или игры. Именно этот момент фиксирует художник в фильме «Чевенгур», когда показывает предельное мышечное напряжение существа, вспахивающего поле – поле коммунизма. Вместо конечностей у него гусеницы трактора, а его либидинальная сила превращена в мощь механизма[6]. Его тело изуродовано новоязом, пытающимся возвести здание, но раз за разом роющим яму.

5. См.: *Бохоров Константин, Тейлор Светлана*. Мультимедийное преломление литературного сюжета в современном искусстве. (На примере работ Михаила Максимова «Чевенгур», «Обмяк», «Унхаймат» и др.). Сборник материалов Всероссийской научной конференции «Экранные медиа и литература: содружество, диалог или соперничество в эпоху приоритета визуальности и ухода от логоцентричности». МГУ, Высшая школа (факультет) телевидения МГУ им. М.В.Ломоносова, Москва, 13 мая 2021.
6. Там же.

«Обмяк», режиссер Михаил Максимов

Речь героев фильма «Обмяк» искажает событие, очерчивая контур ноосферы. Использование языка и речи у Михаила Максимова ближе к играм Коды, в которых слова становятся триггерами, запускающими семантические машины. В их ландшафте и действует персонаж. Так, например, в одной из игр пользователь видит табличку, на которой написано «Машина шепота». К ней двигается персонаж, попадает в поле ее притяжения и в итоге оказывается на другой стороне игрового мира.

Слово как компонент ноосферы Михаила Максимова обладает своей собственной символической гравитацией и организует вакуумную фантазматическую систему транспортной доставки образов (как известно, слова «метафора» и «транспорт» – это варианты одного и того же понятия, только в первом случае на греческом, а во втором – на латинском языке). В фильме «Смерть Меня» Танах, проходя по странному конвейеру, превращается в смятые листочки бумаги, напоминающие скомканные после поездки билетики, а затем оказывается органами прозрачной отравленной свиньи, которая в какой-то момент начинает дымиться, взрывается и из которой на станции Семхоз выпадает топор.

Слова в фильмах и играх Михаила Максимова также работают как философские идеи, своего рода вещи в себе. Например, в какой-то момент все в том же видео с неба на колонку с водой начинают сыпаться черные кубы с надписью «Чистота». Слово функционирует и как микроорганизм, который является носителем смысла и выполняет функцию своего рода интерфейса, обеспечивая сообщение между двумя странными объектами: в фильме «Дом Дугина» лента с меняющимися надписями курсирует между полуразрушенным особняком Дугина и неопределенным объектом, напоминающим одновременно почтовый ящик, экран монитора и радар. Речь даже может отбрасывать тень: в фильме «Обмяк» один и тот же текст произносится два раза (как текст на языке оригинала и дубляж) с временно́й задержкой и событие помещается между этими двумя речевыми планами.

Речь служит знаком самого тонкого и глубокого изменения и никогда не передает этот момент прямо. В одном из эпизодов фильма «Дом Дугина» будущая мама говорит нам что-то, но мы не понимаем ее слов. Мы смотрим на нее как на маленького ребенка, болтающего что-то на своем языке. И одновременно с этим мы сами становимся маленькими детьми, не понимающими «взрослой» речи. В этот момент обе роли, матери и ребенка, совпадают. Но вдруг она слышит сигнал рации и дает навигационные команды, позволяющие ориентироваться в переходах пространства-времени. Мы понимаем, что она подсказывает путь своему будущему ребенку, и в этот момент ее речь становится ясной для нас. Эта инверсия сюжета Благовещения все же говорит о главном: сообщение всегда обращено внутрь себя и внутрь времени. Развертываясь, оно прокладывает путь роста для реальности, навсегда меняя статус мира.

Михаил Максимов идет в глубь языка так же, как и в глубь медиа, трансформируя изнутри игровую механику. В одном из своих выступлений художник отмечал, что выходит за рамки игры в реальность, потому что игра шире, чем возможности спроектированной разработчиком среды, и более важно моделировать условия, которые раскрывают свой смысл в практике жизни[7]. «Дом Дугина» освобожден от институциональной рамки и уберизирован: в портативной версии любому желающему его привозит служба доставки, разворачивает перед зрителем, демонстрируя в мобильном кинотеатре, и увозит навсегда. Медиа развивались по пути совершенствования логистики наслаждения, но здесь речь идет скорее о доставке упакованных структур воображения, которые, если зрителю удается их распаковать, работают как виртуальный агент, вторгающийся в его существо.

Концепции дополненной реальности (AR) и виртуальной реальности (VR) уже фактом своего существования говорят нам о том, что реальность существует как бы в усеченном виде и на практике является концепциями урезанной реальности (ср., например, формулу Хито Штейерль *VR = World – Subject*[8]. Вместо этого Михаил Максимов предлагает концепцию *восполненной реальности*, которая возникает благодаря символическому трансферу. В этой реальности вся информация мира восстанавливается и поднимается в небо, открытое, как наши глаза. ◆

7. См.: *Максимов М.* Инпут-сессии в рамках Хакатона Eco Jam. Центр современного искусства «Гараж». URL: https://www.youtube.com/watch?v=9UVpkjq6LRo&t=1784s
8. См.: *Steyerl Hito*. Bubble Vision. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=T1Qhy0_PCjs&t=1s

Евгений Майзель

АВАНГАРД 2.0

То, что интернет — это место, где хранят и показывают кино, знают даже дети. Что такое интерактивное кино, ответит далеко не каждый взрослый, включая киноведов. Принадлежа к редким образцам этого действительно малоизученного и не слишком популярного направления, «Узор» (2021) Анны Цирлиной не только рассказывает об одном радикальном режиссере и писателе позднего СССР, но и попутно предлагает освежить наши представления о кинематографе и авангарде.

1

В один из мартовских дней 2021 года по интернет-адресу uzor.xyz появилось нечто, заслуживающее внимания и выпадающее из привычных определений. Вроде бы сайт, но не совсем обычный. Первым делом, придя по указанному адресу, посетитель видит написанное от руки неизвестно кем «письмо счастья» (артефакт позднего советского фольклора). Любуется замечательным кадром из старой советской хроники. Плавно обозревая с высоты птичьего полета сквер перед Большим театром, этот кадр сразу переносит в атмосферу советских 1960–1970-х. Если затем кликнуть на слове «Узор», то попадаешь на страницу, оформленную в виде ночного города. Точки-планеты на черном небосклоне, собранные в пучки-созвездия, кликабельны: подведение курсора (компьютерной мыши) к любой из них (некоторые позже превращаются в изящные фигурки) мягко запускает то или иное мультимедиа. Как правило, видео, реже фотографии, аудиозаписи. В большей части видео наши современники вспоминают выдающегося (я бы сказал – великого) русского писателя, актера и театрального режиссера Евгения Харитонова (1941–1981). Среди спикеров немало знаменитостей: режиссер Сергей Соловьев,

писательница Нина Садур, поэт Игорь Дудинский… Уже покойные режиссер Роман Виктюк и лингвист Вячеслав Иванов. И многие другие. Наряду с их (практически без исключений содержательными) мемуарами встречается фрагмент фильма, где эпизодически появлялся Харитонов, аудиозапись его квартирного чтения-выступления. И – беззвучные фрагменты советской хроники: Олимпиада-80, городская суета, уютные кинозарисовки погоды… Тому, кто не сможет оторваться от просмотра, не увидев все, что здесь есть, придется провести на uzor.xyz не менее суток.

2

Гигантский по меркам независимого кино проект, работа над которым завершилась только ранней весной этого года, возник четырнадцать лет назад как среднее между подвижничеством и обсессией. Увлекшись своим земляком (экс-новосибирцем, переехавшим в Москву) – столь же эстетским представителем авангарда, как и она сама, – кинематографистка Анна Цирлина («Здорово и вечно», «Горизонт», «При прочих равных») потратила годы, силы, личные средства, чтобы: 1) изучить государственные и частные собрания на предмет ценных артефактов, связанных с Евгением Харитоновым («я заказывала пропуск и шла в архивы, даже не зная, что мне нужно. Думала так: увижу – узнаю»[1]); 2) найти тех живущих, кто близко знал писателя; 3) обойти лично каждого или отправить к ним своих помощников-операторов (Вик.Вик. Доброницкий, Сид Яндовка, Денис Клеблеев, Даниил Зинченко, Тихон Пендюрин[2]) и записать их воспоминания на камеру. Когда все это было осуществлено, возник вопрос, какую приемлемую форму может обрести такой колоссальный массив. Интернет, не вызывавший у Цирлиной энтузиазма в качестве арт-пространства, пришелся кстати – как место, где непосредственно, за один присест необозримый медиаархив органичен. Окончательное оформление идея «Узора» получила благодаря авторскому software, любезно предоставленному Цирлиной другим ее экс-земляком – режиссером-документалистом Дмитрием Авророиным (1968–2020). После того как сайт был нарисован (Сид Яндовка), а материал упорядочен (Цирлина), «Узор» был готов.

3

Событием появление «Узора», увы, не стало. Несмотря на: 1) неоспоримое значение фигуры Харитонова; 2) внушительный объем проделанной работы; 3) безусловные эстетические достоинства (о них

1. Здесь и далее цитаты Анны Цирлиной из личной переписки с автором этих строк. – *Е.М.*
2. Начиная с Виктора Викторовича Доброницкого (1944), представителя советской операторской школы и династии, все перечисленные хорошо известны в киноиндустрии. Сид Яндовка – медиахудожник и кинематографист, известный с 90-х годов, постоянный соавтор и партнер Анны Цирлиной. Фильмы Дениса Клеблеева («31 рейс», «Странные частицы», «Король Лир»), Даниила Зинченко («Эликсир», «50», «Тиннитус») и продюсера Тихона Пендюрина (кинокомпания «Космосфильм», «Манифест», совместно с Зинченко) освещались на страницах «ИК».

«Узор»

поговорим ниже), проект почти не удостоился отзывов в прессе. Такой странный бойкот не приключился бы с *книгой* воспоминаний о Харитонове, даже гораздо меньших объемов, ни тем более с обычным документальным *фильмом* о нем. Будь Цирлина благоразумнее, она вырезала бы все *лишнее,* сделала бы традиционный док и гарантированно попала бы в ротацию соответствующих кинофестивалей. Но сайт! Кому это нужно? На момент написания этого текста, то есть спустя почти два месяца после открытия, единственной – правда, весьма достойной – публикацией, которую удалось нагуглить об «Узоре», стало большое интервью с Цирлиной, взятое для радио «Свобода» (так называемого «иностранного агента») бдительным обозревателем Дмитрием Волчеком. (Но и он – не только журналист, но и авангардный прозаик, издатель авангардной литературы, изощренный синефил и вообще ценитель всяческого ненормативного искусства – счел «Узор» лишь «сайтом, посвященным Харитонову».)

Парадокс, однако, в том, что Цирлина как была, так и осталась автором, делающим кино. Средства меняются, цель – нет. Классификация «Узора» как сайта, не будучи ошибочной, во-первых, недостаточна; во-вторых, формирует ложную картину исчерпанности и понятности. Интереснее и плодотворнее понять, что «Узор» – это также и настоящее кино, притом рассчитанное не только на поклонников Харитонова, но и на зрителя, ничего о Харитонове не знающего. Проблема в том, что представления нередко отстают от экспериментальной практики, поэтому статус мемориального сайта в доказательствах не нуждается, а для того, чтобы разглядеть в сайте фильм, необходимо, во-первых, изучить вопрос и понять, что такое возможно в принципе, а во-вторых, присмотреться к уникальным характеристикам «Узора» и сделать дополнительные выводы.

4

Технологический гибрид, содержащий в равной пропорции обе среды, «Узор» воспроизводит модель интернета как интерактивной базы данных (медиаархив), на 99 процентов состоящей из кино (точнее, цифрового видео). Продукцию такого рода современная наука характеризует как интерактивное кино. В нашем случае оно также документальное, так что получаем в итоге interactive doc, или i-doc[3]. С несколькими важными уточнениями: традиционно под этим флагом выступает куда менее хрупкое и рукотворное кино о значительно более грубых материях – в частности, о злободневных социальных или образовательных проблемах. См., например, такую классику интерактивной документалистики, как Seeing Is Believing: Handicams, Human Rights and the News (2002) Катерины Чижек (Katerina Cizek) или Do Not Track (2015) Бретта Гейлора (Brett Gaylor)[4], признанных представителей направления. «Узор» же – случай, когда автор, во-первых, пришел в i-doc не из медиаисследований и не из компьютерных игр, а из высокого, если угодно, искусства (фильмы Цирлиной состоят из виртуозного монтажа советских кинохроник) и, во-вторых, не использует интерактивную технологию с целью усиления суггестивности и/или иллюстративности (характерная особенность интерактивного кино). Интерактивность здесь не доказывает, не иллюстрирует (если только в виде случайного эффекта), не утверждает; она – чистое соучастие в создании новой версии повествования здесь и сейчас, то есть именно актуальный узор – нечто, чем можно и нужно в первую очередь любоваться.

5

Здесь самое время задуматься над тем, что это слово может значить в отношении структуры проекта. Узор – это и размноженный шаблон (pattern), и рисунок (tracery), и орнамент (decor), и (пере)плетение нитей в самой ткани (weave). Учитывая, что из всех слагаемых «Узора» чаще всего повторяются видео, можно предположить, что шаблоном-паттерном здесь служит *единица/форма* видеоролика. Неповторимый *рисунок* каждому видеоролику как единице/паттерну узора обеспечивает его уникальное содержание, а *чередование* видеороликов, плавно запускающихся один за другим, отвечает за непредсказуемо вьющийся орнамент, обеспечивающий переход от одного шаблона/рисунка к другому шаблону/рисунку. Особенности этих переходов от одного к другому образует *узор* в смысле плетеной фактуры (weave) – причудливую

3. О теоретических подходах к феномену интерактивного документального кино см.: *Alkarimeh Baker, Boutin Eric*. Interactive Documentary: A Proposed Model and Definition. // French Journal For Media Research № 7, 2017. URL: https://frenchjournalformediaresearch.com/lodel-1.0/main/index.php?id=1062

4. Подробнее об этих авторах и проблемах интерактивного документального кино см.: Interactive documentaries and the connected viewer experience. Conversations with Katerina Cizek, Brett Gaypor, Jeff Soyk, Florian Thalhofer. URL: https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/6182/7222

пестроту внутри жесткой структуры. В то же время, когда вместо очередного видеомонолога вдруг включается беззвучная хроника, наступающие эпизоды тишины как бы задают дополнительную рамку разговора, прочерчивают дополнительный пунктир, устанавливающий уже не вербальное, а чувственное погружение в прошлое.

6

Но и классификации «Узора» как интерактивного докфильма недостаточно. Присмотревшись, в «Узоре» легко заметить многочисленные свойства, чья общая черта – акцент на «чистом повествовании» в ущерб и за счет разного рода референций, пояснений, уточнений, комментариев и тому подобной «просветительской» составляющей. Типовая доксхема вроде «объект – его обозначение – комментарий о нем» у Цирлиной и раньше не встречалась, нет ничего подобного и здесь, и это существенно «дедокументализирует», «виртуализует» исходно документальный видеопроект.

Уже нежное, трепетное оформление начальной и главной вебстраницы не имеет ничего общего с традиционным веб-интерфейсом и не несет задачу «репрезентации». Еще более вызывающим выглядит отказ от письменного текста даже в виде самых минимальных, так сказать, «необходимых» пояснений или подписей. В первоначальной, наиболее радикальной версии «Узора» посетитель блуждал по совершенно безымянному видеолабиринту никак не обозначенных воспоминаний: подписи к спикерам отсутствовали, не было ни названия сайта, ни указания авторства, ни даже копирайта. Это странное изысканное артпространство напоминало интернет 90-х годов – время надежд, возлагаемых на сетевое киберпространство, эпоху многопользовательских игр и талантливых виртуалов, максимально дистанцированных от функций «официального представительства», восторжествовавших во всемирной паутине позднее. Вскоре (поддавшись давлению спикеров и аудитории, негодовавшей из-за отсутствия подписей) Цирлина все же разместила в левом верхнем углу скромную ссылку на страничку со всеми именами, упоминаниями и благодарностями. Тем не менее глубокие черты, выдающие странную независимость «Узора» от его собственного исторического контекста (все то, что позволяет оценивать совокупность этих видео как кино не о конкретном историческом лице), внимательный зритель заме тит и сейчас. Спикеры по-прежнему не подписаны, что непривычно в мире современных стандартов; фигура интервьюера отсутствует; речи льются, подчиняясь лишь самим себе («это были не интервью»).

Еще не зная, куда заведут съемки, Цирлина с самого начала отказалась от идеи направлять ход воспоминаний и/или редактировать их постфактум. Ни она, ни посланные ею операторы ничего не рассказывали о проекте («я хотела, чтобы меня воспринимали просто как тетку с камерой»). По этой же причине она охотно вырезала задним числом по просьбам тех или иных спикеров чересчур откровенные фрагменты

«Узор»

их выступлений: в ее планы не входило ни создание амбивалентного портрета своего героя, ни сбор о нем особенно пикантных сплетен. «Узор» состоит из рассказов тех, о ком нам – по мысли автора – совсем не обязательно знать что-то помимо того, что мы уже видим и слышим на экране. И рассказывают нам тоже о ком-то, кого мы не обязаны знать помимо того, что узнаем прямо сейчас.

Этот же акцент преследует и название проекта, перенося наше внимание с конкретного человека на некое неопределенное искусство, ассоциируемое с «бесполезной» декоративностью. С одной стороны, слово «узор» отсылает к важнейшему понятию в эстетике Евгения Харитонова (и не последнему – для визуально изощренного кинематографа Цирлиной, основанного на каллиграфии монтажных переходов, на ритме и игре с изменчивостью). С другой – оно обходится без явного указания на своего вдохновителя и подразумевает значимость формальной структуры, возможно, также независимой от главного героя. Наконец, кажется важным и то, что включившееся видео нельзя (как и в настоящем кино) поставить на паузу: надо досмотреть/дослушать до конца (после чего они начнут воспроизводиться сначала) или, ткнув мышью в другую точку, запустить новый видеорассказ.

7

Самодовлеющий эстетизм проекта – всеми силами противостоящий исходной документальной задаче – помогает увидеть в нем еще одну важную генеалогическую ветвь – принадлежность к киноавангарду (в данном случае как собирательному описанию практик, противостоящих традиционным кинотехнологиям и представлениям о кино). Напомню, что авангардное кино нередко маскировалось под иные медиа. В разные эпохи оно мимикрировало под абстрактную живопись

(Викинг Эггелинг и др.), под «городскую симфонию» (Вальтер Руттманн и др.), под световые шоу (Джордан Белсон), под телевидение (Джордж Ландоу) и даже под инсталляции (пара-синема Тони Конрада), и это перечисление далеко не полно. Даже сама концепция интермедиальности в том виде, в какой о ней так часто говорят сегодня, обсуждая digital media и contemporary art, была пущена в оборот авангардным художником (членом Fluxus) и критиком Диком Хиггинсом. Этим словом Хиггинс описывал растущую тенденцию не ограничиваться рамками какого-либо одного медиа, будь то живопись, театр, кино, телевидение или, добавим, интернет.

Часто пишут о способности авангарда вызывать у зрителя удивление или даже шок и гораздо реже – о способности авангарда оказываться незамеченным, проигнорированным, угодившим в слепую зону (что неудивительно, учитывая целенаправленное пренебрежение зрительскими привычками, практикуемое авангардом). Именно поэтому авангард всегда присутствует в любых официальных историях кино как бы частично, в примечаниях. Именно поэтому наши экссоотечественники Сид Яндовка и Анна Цирлина (США/Швейцария) – будучи ведущими производителями авторского found footage с 90-х годов – до сих пор не слишком хорошо известны в России, хотя их фильмы знают в Роттердаме, Локарно и Вене. Похоже, надо признать, что эта странная упорная неизвестность и неопознанность – родовое свойство и убедительный признак авангардного искусства, годами ухитряющегося обманывать зрительские ожидания. Скептики могут заметить, что «ошибочное» восприятие материала говорит о том, что этот материал не способен уверенно свидетельствовать сам за себя. Но ведь если мы имеем дело с авангардом, по определению аннулирующим привычные медиаграницы, то промежуточный статус и мимикрия «Узора» под очередной интернет-сайт, дезориентировавшая даже искушенных специалистов, из недостатка превращаются в достоинство.

В то же время ловкая интермедиальность «Узора» роднит его и с авангардной поэтикой самого Харитонова, охотно вписывавшего случайные и материальные элементы в ткань своего ажурного искусства. Элегантно совместив функции мемориального веб-сайта и красивого интерактивного кино, самый, вероятно, необычный и изысканный кинофильм этой весны напомнил нам о том, каким разнообразным, непредсказуемым и незаметным бывает современный киноавангард. ◆

Павел Арсеньев

СОФТ — ЭТО НОВОЕ МЕДИА

Лев Манович: «Теории софт-культуры»

Лев Манович (р. 1960) – автор книг по теории цифровой культуры и новых медиа, профессор компьютерных наук (Computer Science) Городского университета Нью-Йорка, профессор Европейской Высшей школы в Саас-Фе (Швейцария), профессор Института медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка» (Москва). Его труды посвящены цифровым гуманитарным наукам, визуальной культуре, теории новых медиа и медиаискусству, и исследованиям софта.
Сборник статей «Теории софт-культуры» вышел в издательстве «Красная ласточка» (Нижний Новгород, 2017). В тексте Павла Арсеньева цифрами в скобках указаны страницы книги Льва Мановича, чьи высказывания цитирует наш автор.

Один из тех, кто начал говорить о новых медиа еще в 90-е, сегодня Лев Манович предпочитает другие термины – его недавно вышедшая книга называется «Теории софт-культуры». Однако начинается это теоретическое приключение еще раньше – со структурного анализа художественных текстов представителей московско-тартуской школы (МТШ) 1970-х, а то и с немецкой науки о восприятии и экспериментальной эстетики XIX века. Путь этой теории мы и попробуем проследить, сосредоточившись именно на ее эпистемологических истоках.

Интеллектуальная траектория Мановича – это побег (от) лотмановской семиотики в visual studies[1], «теоретическая сложность и в конечном счете невозможность» семиотизации которых в принципе заявляется автором уже на первой странице: «у художественных изображений нет универсальной грамматики» (7). Впрочем, универсальной грамматики не обнаружил в конечном счете и наиболее семиотизируемый медиум (то есть собственно человеческий язык), как стало понятно примерно к XIX веку[2]. С другой стороны, как минимум до середины XX изография еще оставалась областью практических попыток создания универсального языка

1. В чьей разветвленной сети можно встретить многих – от Бориса Гаспарова, не раз описывавшего свое отталкивание от МТШ, до Романа Лейбова, который, продолжая работать в Тарту, напротив, последовательно удерживает позиции математизируемого анализа.
2. См. подробнее об этих эпизодах начиная со Средних веков и вплоть до апостериорных искусственных языков конца XIX века: *Эко Умберто*. Поиски совершенного языка в европейской культуре. (*Перевод с итал. А.Миролюбовой*.) СПб., Alexandria, 2007.

образов[3]. Манович принадлежит к этой отчасти утопической, отчасти технократической традиции, только, в отличие от Отто Нейрата и Юрия Лотмана, он занимается не семантикой и не синтактикой, а *универсальной прагматикой*. На этот авангардистский анамнез указывают и те активные отсылки, которые Манович делает в адрес «интернационального стиля» 1920-х и его, если угодно, советской версии – ВХУТЕМАСа и ЛЕФа. Именно советские конструктивисты-производственники оказываются теми, кто предсказал интерактивные интерфейсы или «вымечтал» их через социальные корреляты и соответствующую им экономику внимания. Основным «фамильным сходством» с «движком» авангарда оказывается новый статус реципиента: «в то время как существующие теории иллюзионизма наделяют субъекта ролью зрителя, благодаря новым медиа он чаще всего оказывается пользователем». От «Абстрактного кабинета» Лисицкого в Ганновере в 1926 году и до «Человека с киноаппаратом» Вертова в 1929-м левый авангард стремился не фасцинировать зрительские массы и не обездвиживать их, но вовлечь в самоорганизацию «пользовательской среды». В вышедшей ранее книге «Язык новых медиа» (2001) Манович прослеживал преемственность этого самого языка с прежними медиа, и в частности с кинематографом, рассматривая фильм Дзиги Вертова в качестве каталога примеров того, как новые медиа переопределяют место прежних или вбирают их в себя. «Эстетика новых медиа, как кажется, гораздо ближе к левой авангардной эстетике XX века, в частности к стратегии разоблачения условий конструирования иллюзий, предложенной драматургом Бертольтом Брехтом. Похожим образом

3. Отто Нейрат, участник Венского кружка, социолог-марксист, стремился придать логическому позитивизму определенную визуальную форму – в рамках своего проекта ИЗОТИП. Будучи убежден, что простые иконические изображения более полезны в образовании масс и международной коммуникации, Нейрат предлагает использовать нейтральный язык, независимый от национальных специфик и полезный в борьбе с фашизмом: «Слова разъединяют, изображения объединяют». Из простых, как протокольные предложения, строительных элементов должны были составляться все более сложные выражения. Как можно заметить по примерам самого Нейрата («уголь», «рабочий», «машина»), легче всего такой прозрачной репрезентации поддаются объекты материального мира, но уже несколько сложнее дело обстоит с тем, что не поддается остенсивному определению. В мысленном эксперименте, с которого начинаются будущие «Философские исследования», Витгенштейн явно реагирует на это предложение Нейрата. См.: *Витгенштейн Людвиг*. Голубая и коричневая книги. *Предварительные материалы к «Философским исследованиям»*. (*Перевод с английского В.Суровцева, В.Иткина.*) Новосибирск, Сибирское университетское издательство, 2008, с. 15.

можно интерпретировать и концепт “рассеянного восприятия” Вальтера Беньямина. Субъект оказывается в странном состоянии постоянного колебания между концентрацией и отчужденностью, отстраненностью. Виртуальные машины уже действуют почти как авангардные “режиссеры” , дизайнеры интерактивных медиа вынуждают субъекта колебаться между ролями зрителя и пользователя, между восприятием и действием, между следованием сюжету и активным влиянием на него»[4].

Возможно, еще более важным предвестником софт-культуры оказывается Родченко, к чьей формуле о конститутивном значении для искусства свойств материала Манович все время возвращается.

Однако прежде всего Манович усваивает у советских авангардистов нефетишистское отношение к «обшивке» хранения и передачи данных. Так же как Третьяков был избавлен от всякого фетишизма письменного означающего и с легкостью перестраивался на полном ходу (как правило, в ходе путешествий) между различными медиумами[5], Манович без сожалений расстается с традиционными производственными позициями, отталкиваясь от эволюции средств:

«То, что сегодня называют культурными индустриями, могло бы чуть раньше называться “участками социалистического строительства” , каковыми очевидно были не только стройки 1920-х, но и “речестройка” Третьякова, “био-механика” Мейерхольда или “кино-правда” Вертова. Все эти психо-инженеры и психо-конструктуры вполне согласились бы с тем, чтобы отказаться от старомодного статуса “художников” и встать рядом с веб-дизайнерами и 3D-проектировщиками, как в свое время охотно становились рядом с человеком науки и техники»[6].

Ситуация такой перегруппировки рынка рабочей силы и институционально-дисциплинарная перекройка не были уникальным советским процессом. Так или иначе они были характерны для всей модернизации во всем мире – разве что советская версия предполагала больше рефлексии, нежели то наблюдалось в буржуазных обществах, сохранявших жесткую социальную структуру, из-за чего новым медиатехникам приходилось входить в культуру после долгого ожидания в приемной. Примерно так, скажем, было с машинистками: пока белые гетеросексуальные поэты продолжали создавать свои поэтические тексты от руки, юные особы женского пола заполонили рынок операторов печатной машинки, вскоре изменив и расклад сил в литературе[7].

Манович сознает, что наследует советской авангардной культуре, но никак не оговаривается о ее политике. Он как бы делает с нее чисто

4. См.: *Манович Лев*. Язык новых медиа. *Последовательное рассуждение о технологиях и режимах существования медиа*. М., Ad Marginem, 2018.
5. См. подробнее о связи смены медиумов с переменой мест: Интермедиальная одиссея Сергея Третьякова. Современное приближение к авангардисту-социалисту. // Colta.ru, 13 апреля 2021 года.
6. Ср.: «Рядом с человеком науки работник искусства должен стать психо-инженером, психо-конструктором». См.: *Третьяков Сергей*. Откуда и куда? (Перспективы футуризма). – «ЛЕФ», 1923, № 1, с. 202.

эпистемический слепок. Вертов мечтал о всесоюзной сети киноков, или киноалфавите, а Манович предпринимает попытку анализа одного миллиарда изображений сети Instagram. Однако вопрос о (био)политической подоплеке подобной наблюдательности или такой позиции/техники ви́дения он не задает, оставляя все исследование под грифом лабораторного любопытства. При всей чувствительности к медиасоциальной постановке вопроса (в республиканской огласовке – «как быть осведомленными гражданами цифрового общества») собственное политическое бессознательное софт-культуры, как и полагается, остается слепым пятном.

После этой оговорки придется и нам ограничиться обсуждением чисто эпистемической повестки Мановича, который намного лучше рефлексирует материально-техническое переоснащение знания и эволюцию своего метода в частности: «крупномасштабный анализ, невообразимый в середине 1980-х, стал возможным 20 годами позже благодаря возросшей скорости работы компьютеров» и «Вместо того чтобы фокусироваться на отдельных визуальных работах, я мог начать анализировать миллионы визуальных культурных артефактов» соответственно (обе цитаты – 10).

Принципиальный вопрос заключается в том, стали ли изображения от этого работать грамматичнее? Если невозможна универсальная грамматика визуального, то не может быть и его статистики, а значит, и операций вроде «сквозной поиск», «автозамена» и так далее. Можно предугадать градуирующее и нюансирующее возражение историка изобразительных технологий: если в функционировании образов, созданных старыми мастерами, «возросшая скорость работы компьютеров» меняет мало, то в практике молодых писцов это переворачивает всё. Сознавая неизбежный пакт параллельных рядов – прогрессивных искусств и наук, – Манович оговаривается, что его «методологический переход от изучения отдельных визуальных артефактов к анализу их в больших объемах произошел с изменением нашего восприятия визуальной культуры»[8]. Так исследователь зарабатывает статус вдвойне современного – он не только преодолевает ограничения предшествующих эпистем (в диахронии) и сам же ведет репортаж об этом, но и союзничает с наиболее современными формами перцептивной повседневности (в синхронии), – одновременно подсказывая художникам, как быть сегодня наиболее актуальными.

«Пристальное чтение» было логично для XX века, когда потребители культуры (еще) сосредоточивались на отдельных работах: «…Я помню, как подростком сотню раз пересматривал репродукции в одних и тех

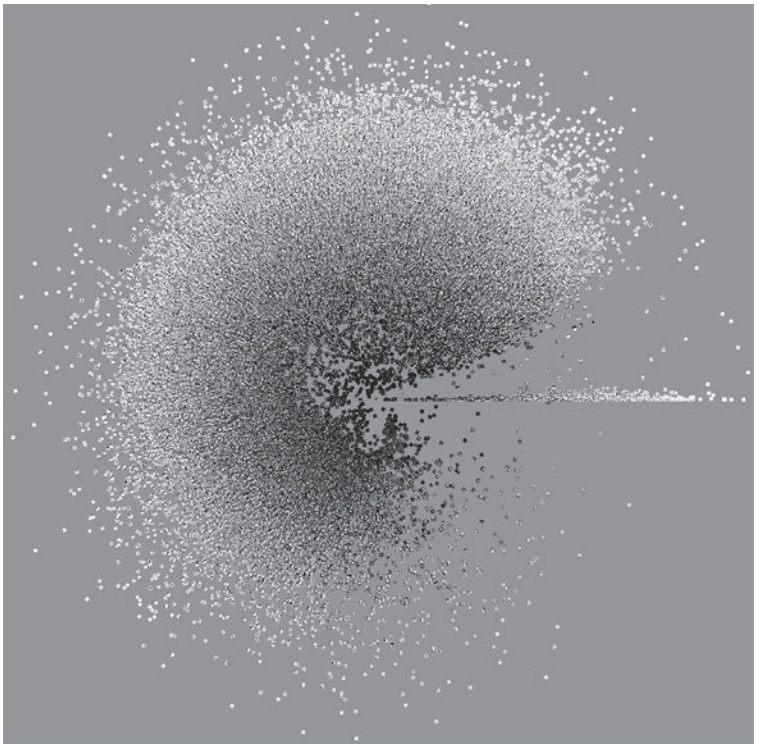
7. См. подробнее об этом, а также о последствиях этого для современной поэзии: *Арсеньев П.* Aufschreibesysteme 2000, или «Пошлите девочкам мейл, они все сделают»

8. Схожим образом мы модифицируем собственный метод: перенеся внимание с научно-технической истории русской литературы на ее же материально-техническую историю с переходом из XIX века в XX. См. подробнее описание одноименного курса для Московской школы новой литературы. URL: http://www.trans-lit.info/meropriyatiya/anonsy/materialno-tehnicheskaya-istoriya-russkoi-literatury-xix-vek

Визуализация Instragram

же альбомах нашей домашней библиотеки» (11). Допустив эту прустовскую (или ауэрбаховскую) культурную ностальгию, Манович констатирует, что такой перцептивной возможности, права или времени, какой он обладал подростком, у него больше нет. И чтобы оставаться серьезным ученым, высокооплачиваемым специалистом или хотя бы модным теоретиком, Мановичу сегодня приходится смотреть на эти миллиарды фотографий в Instagram. Однако не является ли выводимая из них эпистемология лишь эффектом собственно институционального, равно как и перцептивного, старения, тогда как пристальное чтение или бесконечный просмотр репродукций любознательными подростками (так же, как бесконечно возобновляемое рассказывание – в еще более юной возрастной категории) остается таким же плодотворным занятием? Наряду со старыми мастерами, практически никак не пострадавшими от новых медиа, не расшатывает ли эта перцептивная молодость монополистские претензии софт-теории на описание опыта?

Манович, конечно же, пытается продлить влияние своего метода ретроактивно – от Instagram (в эпистемическом сговоре с которым никто не сомневается) до… ну хотя бы импрессионистов. Однако чаще всего это звучит лишь как заявка, как провокационная теоретическая страза, как кликбейтный пост. Возможно, чтобы утвердить методологическую или визуально-культурную связь поколений, достаточно просто перевернуть тезис и напомнить, что (пост)импрессионизм и был первой софт-культурой. Тем более что он даже сознавал это, то есть получил соответствующее теоретическое обоснование своими современниками. В конце концов, уже Жоржа Сера можно считать изобретателем кода в живописи, поскольку изображение у него становится все менее и менее органическим («продолжением тела художника»), *прописанным*, сближаясь скорее с двоичным кодом и требуя сотрудничества *дальнозоркого* зрителя. Это обстоятельство индустриализации



Проект Phototrails

живописи – менее известное, чем изобретение фотографии, – в конечном счете логически ведет нас, по словам самого Дюшана, к изобретению реди-мейда[9].

Если становление общества более «видимым» (благодаря скоплению в мегаполисах или государственной статистике) привело к инаугурации социологического факта и позитивизма Дюркгейма (не забудем также и о торговых пассажах или городских фонарях как операторах публичного пространства), то Манович рассчитывает по той же аналогии вывести свой метод из перепроизводства цифрового контента.

Наконец, принципиальным обстоятельством сдвига к большим данным (big data) является то, что мы все не только долгое время смотрели и читали одно и то же, но и писали то же. И теперь мы не только читаем google-книги (вместо многотомных романов), но и пишем google-книги – одним из первых сознательных подступов к чему и является эта книга – *одного* автора, упоминающая, однако, содержание теорий во *множественном* числе. Несмотря на это, она претендует и на эмпирический методологический след или, во всяком случае, на некий шлейф полураспада эмпиризма, поскольку основана на проанализированных визуальных данных все того же Instagram.

9. Дюшан подхватывает именно эту, некубистскую линию модернизма, что является прямым следствием индустриализации живописи. См. об этом подробнее: *Арсеньев П.* Как совершать художественные действия при помощи слов: прагматическая теория искусства Тьерри де Дюва.

Что такое увидеть миллиард фотографий? Это значит сжать их в пределах охвата «одним взглядом». Манович уточняет, что до всякого рассуждения о медиа (читай, до всяких теорий медиа) ему необходим первичный перцептивный контакт с этим массивом. Однако уместны ли эти рефлексы герменевтического всматривания в отношении больших данных?[10] Ведь это именно в знаточеской культуре необходимо было видеть шедевры (ну или хотя бы знать, что они находятся в Дрезденской галерее, и мечтать туда поехать), именно традиционная визуальная культура, музейная система и перцептивная педагогика были выстроены на фетишизме присутствия и эксплуатации позвоночника. Однако, когда с оцифровкой фондов и карантином мы вплотную приблизились к антропологической фантазии Деррида, зачем еще что-то видеть? «Можно представить себе человека будущего, который, лежа на боку, лишь нажимает на кнопки остатками передних конечностей»[11]…

Манович пытается еще примирить эти аргументы и, возможно, даже допускает некоторое смешение – тех, кто «редактирует отдельные фотографии» и «бьется над каждым пикселем», мастерски сделанное и якобы никак не угрожающее этому существование фильтров (13), но на самом деле, разумеется, конфликт цифрового и аналогового образа информации, количественного и качественного исследования остается. Даже если «отдельные изображения больше ничего не значат» (семиотически точнее было бы просто сказать «больше не значат»), стоит всегда задаваться вопросом, а когда они собственно (что-то) значили.

Все эти сложные методологические вопросы информационной эстетики и софт-теории имеют самое прямое отношение к зрительным жанрам, даже если не считать, что Манович систематически отсылает к Вертову, а на материале фильма «Одиннадцатый» (1928) он даже сделал визуализацию первых и последних кадров каждого плана (обнаружив, что вопреки сложившемуся мнению о динамичных композициях и остраняющих ракурсах планы довольно статичны).

Дело в том, что согласно авторскому наброску история медиа (в частности, кино) окажется переплетена с историей вычислительных машин[12]. Ассистентка математика Чарльза Бэббиджа (дочь Байрона) Ада Лавлейс, будучи первым в истории программистом, писала, что «аналитическая машина ткет алгебраические узоры так же, как станок Жаккара узоры из цветов и листьев»[13]. Говоря о том, как статичные изображения в 1980-х приходят в движение, Манович, конечно, признает их перцептивное преимущество перед коммутативным прорывом

10. Мы почти не касаемся здесь подробно обсуждаемых Мановичем перспектив digital humanities и метода дальнего чтения Франко Моретти в частности, поскольку посвятили этому ранее довольно обширную критическую реплику, открыв обсуждение в специальном блоке выпуска: *Арсеньев П.* Видеть за деревьями лес: О дальнем чтении и спекулятивном повороте в литературоведении. – «НЛО», 2018, № 150.

11. *Деррида Жак.* О грамматологии. (*Перевод с фр. и вступ. статья Н.Автономовой.*) М., Ad Marginem, 2000, с. 39.

телефона, но объясняет успех кино в терминах вычислительных задач: «Образы кино давали утешение зрителю, желавшему убежать от действительности […], с которой ему было не под силу справиться с помощью собственной системы и обработки данных (т.е. своего мозга)» (19). В описании машины Тьюринга, работа которой «происходила посредством чтения и записи чисел на бесконечной ленте», Мановичу видится «схема, подозрительно похожая на принцип работы кинопроектора» (20). Наконец, когда Конрад Цузе строил свой компьютер, чье программное управление обеспечивалось перфорированной лентой, последней служило не что иное, как списанная 35-*мм* кинопленка…

В сущности, сегодня вопрос должен ставиться уже не о том, как медиа стали новыми, а о том, как эти регулярно обновляемые медиа вошли в резонанс с новым эпидемиологическим/политическим режимом. Никакие регулярные визиты в релаксационные помещения кинотеатров, осмысленные Тыняновым и Беньямином, никакие телевизионные перверсии, регистрируемые Ханеке и Кроненбергом, не сравнятся с тем положением в отношении проекционной поверхности, в котором мы оказались с началом (эпохи) карантина. Поскольку, как и всякое чрезвычайное положение, оно уже никогда не закончится, работа, все еще по старинке в некоторых языках именуемая «удаленкой» (ср. с «удаленным соединением по модему» или tele-travail во французском), должна быть осмыслена как принципиально новые отношения – смотрящего в монитор и показывающего себя, слушающего других и говорящего с другими животного с экраном (развивая известный образ Киттлера о «говорящем/пишущем животном»). Сегодня все поводы для коммуникации – от производственных до сентиментальных – опосредованы компьютерным приложением, уже в своем названии указывающим на психооптический жест зумирования (феномен, еще совсем недавно бывший методологической новинкой гуманитарных наук у Мановича и Моретти), так что поневоле мы все оказались в положении зрителей реалити-шоу жанрово и социально и посетителей 3D-кинотеатра психотехнически, выбраться из которых, возможно, больше особенно и некуда. Необходимость разобраться в том, как устроена эта новая среда – уже одновременно программная и оптическая, – и определяет актуальность современных software studies. ◆

12. См. главу «Как медиа стали новыми» в книге Мановича.

13. См.: *Eames Charles, Eames Ray*. A Computer Perspective: Background to the Computer Age. New ed. Cambridge, MA: Harvard UP, 1990, p. 18. Цит. по: *Манович* (17).

Видеоарт давно вписан в российскую арт-сцену, но мало известен большой аудитории. Причин для этого много, в том числе и специфика самого жанра.

Яндекс.Кью составил подборку самых значительных видеоработ, сделанных молодыми российскими художницами.

ОЩУТИТЬ БЕССМЫСЛЕННУЮ СИЛУ ЭНТРОПИИ

«СМЕНА»

В учреждении закрытого типа персонал механически совершает действия по уборке помещения. Герметичное пространство - метафора системы, лишенной жизни, но продолжающей функционировать. Видео лишено музыки, диалогов, никаких спецэффектов, но лишь согласное гуденье насекомых.

Полина Канис, художница, обладательница премий Кандинского (2011) и премии им. Сергея Курёхина (2016)

«REAL WEAPON»

Сеттинг — видеоигра GTA V, множество диалогов, бодрая музыка. Энергичное размышление на тему капитализма, искусства и статуса художника в современном обществе. Если наш мир — театр жестокости, то кто же в нем художник — актор, перформер или свидетель?

Анна Ротаенко, художница, композитор, номинант «Новой генерации», обладательница специального приза Французского Института на премии Инновация (2019)

ЗАДУМАТЬСЯ НАД ФРАЗОЙ «ИСКУССТВО НАЧИНАЕТСЯ ТАМ, ГДЕ ЕГО НЕТ»

«КАЭГХА»

В 2013 году гражданка России Екатерина Устюжанинова убила офицера ливийской армии, отомстив за казнь Каддафи. Событие, ставшее растиражированной новостью, вдруг обора-чивается для режиссера личным воспоминанием. Кульминация видео — постановка безумной пьесы, написанной Устюжаниновой.

Альбина Мохрякова, художница, лауреат премии Кандинского (2019)

РАЗГЛЯДЕТЬ В БЕЗЛИКОМ ГЕРОЕ НОВОСТЕЙ НЕВЕРОЯТНО СЛОЖНО УСТРОЕННОГО ЧЕЛОВЕКА

Яндекс Кью

на правах рекламы. 16+

007

Антон Фомочкин

ДЖЕЙМС БОНД. ПОРТРЕТ В ШЕСТИ ЛИЦАХ

Миф

Когда-то Джеймс Бонд был одним из многих. Сыном своей родины. Солдатом невидимого фронта. Заурядным шпионом. В реальности у него был полный тезка, американский орнитолог, книгу которого писатель Ян Флеминг держал у себя на полке. Почему бы не позаимствовать с ее корешка для своего персонажа не только инициалы, но и целое имя? В меру обычное, незатейливое, неприметное. Если в Ноттинг-Хилле или Челси посреди улицы выкрикнуть «Джеймс!», в ответ заинтересованно обернется не один мальчишка. Звучащее следом звонкое «Бонд» – словно не фамилия, а марка сигарет. Прочтешь такое и с первого раза не запомнишь. Самое то для службы, где тебя формально не существует. Есть только порядковый номер – нули и единицы, в них вся жизнь.

Легенда

Созвучие слов, полное необъяснимой внутренней гармонии: «Бонд. Джеймс Бонд». Подходит для личности, собранной Флемингом из доброго десятка британских разведчиков. Каждый хоть и гордость нации, но временами потворствовал слабостям. С кем не бывает? Грешить и каяться, бояться и страдать. Что нужно читателю/зрителю для сопереживания? Узнать на страницах романа самого себя. С героем без изъяна такого не выйдет. В начале 1950-х, дочитывая «Казино “Рояль”», к агенту 007 легко было проникнуться симпатией почеловечески. В этой партии Бонд был просто пешкой, его окружали агенты СМЕРШа, Второго бюро, МИ-6 и прочие не самые приятные люди за работой. Карнавал из типологических для своего времени героев

и злодеев завораживал и пугал Джеймса, он был уязвим и не готов к таким встречам. Судьба, как полагается, оказалась сильнее и могущественнее, а Бонд (как и читатель) лишь принимал все, что ему отведено. Как и любому азартному игроку, ему это патологически нравилось. Иногда везет, иногда нет, никогда не угадаешь.

Мужчина

Флеминг смотрелся в своего персонажа, как в зеркало. Не так важны биографические сходства, как принцип погружения в выдуманный мир шпионажа. Агент 007, подобно автору у истоков долгого литературного сериала, осваивался на ответственной должности и постепенно раскрепощался. Шли годы, Джеймс, как и Флеминг, становился более рисковым, опытным, свободным, он рисовался перед незримым читателем. В один момент имя Бонда стало нарицательным, бóльшим, чем обстоятельства, контекст и целый мир вокруг (тот самый, которого всегда мало). За более чем полвека этот образ обрел плоть и кровь в коллективном сознании, читал ли ты Флеминга, видел ли хотя бы один фильм из бондианы – не важно. Достаточно единожды произнести заветное имя, каждый увидит агента 007 декады своей юности или же просто статный темный силуэт с пистолетом наготове.

Игрок

Джеймс Бонд – поп-культурное воплощение маскулинности. Образ-загадка международного масштаба, которому легко простить все пагубные привычки, плохие поступки и худшие качества, от надменности до легкомыслия. Он работает на благо родины, единственной женщины, любовь к которой безответна. Бонд отдает свое тело, ум, интуицию и удачу на откуп случаю. На службе Ее Величества иначе не бывает. Но главное: Джеймса не существует. Кажется, что ты знаком с ним с детства и знаешь о нем все, на деле – ничего, кроме общих вводных. Он почти что герой с Олимпа, иначе не объяснить бессмертие и нечеловеческую силу духа. Пример самоотверженного везения для прочих агентов. Популяризирующий разведку народный персонаж. Номер не передается по наследству. В «Голдфингере» есть сцена, где Бонд, в очередной раз оказавшись на грани смерти, разыгрывая равнодушие, грозит антагонисту, что вслед за ним придут и другие «два нуля». Лукавство. Что 008, 009 или 010? Если Джеймс такой один и все, что у него есть, – это имя и злосчастная (счастливая) семерка в позывном.

Алкоголик

Едва ли не чаще оружия в руках Бонда оказывается бокал. Взболтать, но не смешивать. Градус не влияет на мастерство. У экранных героев не бывает цирроза печени. Пить и не мучиться от похмелья: сноровка, выработанная годами тренировок. Проводить вас в бар? Пройдем,

но по пути остановимся у игральных столов. Так, посмотреть. Что? Конечно, официант может принести бокал прямо сюда! Скорее присаживайтесь. Ставки сделаны, ставок больше нет. Но Джеймс не проигрывает. Он всегда рискует, потому что иначе нельзя, ведь только безумству храбрых поют песни. А без людской (зрительской) молвы наступит забвение. Бонд не из тех шпионов, что мимикрируют под рабочий класс, лишь бы слиться с толпой, – выдает аристократическая внешность лондонского повесы. Для него нет более действенного решения проблемы, чем насилие. Кулачные бои. Перестрелки. Гонки по европейским столицам на выживание. Это и есть движение, только в нем кроется правда. Обездвиженный, статичный 007 – явление, противоречащее природе. Кажется, что скорее с него спадут любые путы, лишь бы наконец Бонд распрямился и кому-нибудь врезал.

Шпион

Поп-культура наделила это слово сакрально-приключенческим смыслом. Значительно большим и романтическим, чем эта стезя является на самом деле. Бонд как копия этого общего представления, не более чем симулякр. И тела у него нет, только общая сводка, как при розыске. Высок. Говорили, что брюнет, но последние двадцать лет очевидцы описывали как блондина. Около сорока, иногда кажется, что больше. Что наполняет Бонда? Что выдает в нем дух времени? Бренды. Пистолет фирмы Walther наготове. В руке бокал с мартини. На запястье «ролекс». Костюм только фирменный: Antony Sinclair, Brioni или Tom Ford. В них он и становится тем самым узнаваемым силуэтом. Бренды – это самодостаточная иерархия, в ней Джеймсу комфортно, в отличие от соблюдения четкой служебной субординации. Даром Бонд регулярно подтрунивал и позволял себе вольности как перед своим непосредственным начальником M, так и перед премьер-министром.

Любовник

Агент 007 дорожит ощущением мимолетной влюбленности, эфемерной, действительной только здесь и сейчас. Его превосходство – уйти по-английски, прекратив связь. Он не может принадлежать кому-то, Джеймс как бы говорит зрителю: только для твоих глаз и больше ничьих. Обручившись с женщиной, Бонд изменит родине. Непозволительная роскошь, ведь держава всегда под угрозой. Что в послевоенное время, что сейчас, в эпоху цифрового террора. Некогда Джеймс оторвался от образа из романов Флеминга и стал чем-то бóльшим. Символом. Кумиром. Залогом постоянства и стабильности в мире. Бульварщина обрела статус мифа. Сколько бы ни прошло лет, Бонда неизменно будут щелкать по носу, коря, что его методы не изменились. Чередуются только шпионские гаджеты и автомобили. Пока не удастся выжать 220 в очередной погоне, весь мир подождет.

«Холодная война» все не заканчивалась. Ядерные ракеты то взмывали в воздух, то дезактивировались на ходу. Бонд невзначай преодолел время, посвящая себя глобальным задачам. Вновь и вновь спасать мир входит в привычку, затем в зависимость. Бонд не тысячеликий герой, в его экранной биографии было всего лишь шесть лиц. За более чем половину века выросли дети, смотревшие в кинотеатрах «Голдфингера» или «Доктора Ноу». Состарились их родители. Умер Шон Коннери. Умер Роджер Мур. Раньше всех их белый свет покинул писатель Флеминг. Только Бонд остался, ведь он могущественнее самой жизни.

1962–1967, 1971, 1983

В череде сгорбившихся над златом богатеев за игральным столом в казино прямой осанкой выделялся мужчина в черном костюме. «Вскрываемся, господа!» Не медля он перевернул карты без особого интереса к результату. Окружающие оценили свою неудачу тяжелым вздохом. Ухоженные сильные руки крестьянина раскрыли портсигар. Закуривая, он представился. «Бонд. Джеймс Бонд». Слегка недоуменно. Разве кто-то может не знать это имя?

Таким агент 007 предстал в «Докторе Ноу» (Dr. No; 1962). Ухмылка, отзывающаяся в складке-полумесяце по обе стороны щек. Огонек света в глазах. Руки в карманах, словно пиджак немного велик, а ты обиженный мальчишка. Уверенная резвая походка, не предполагающая, что рядом будет идти кто-нибудь еще. Коннери-Бонд предпочитал игнорировать командную работу. Не доверяй никому того, что можешь сделать сам.

Врываясь в приемную М, он метко забрасывал шляпу на вешалку и беззаботно вальсировал с секретарем мисс Манипенни. Коннери воспитал в своем Бонде легкомысленность. В нем пылал мальчишеский задор – неудержимая тяга к рывку, физическому действию, будь то пробежка, оглушающий противника удар или объятия, в которых растворялась его новая мимолетная пассия.

Бонд времен первых фильмов почти что сверхчеловек, но пока еще не герой комикса. В нем нет сомнений. Скепсис, пусть и на долю секунды, вызовет разве что скромный и компактный новенький пистолет Walther PPK. Чему быть, того не миновать.

007 страстно хочет чувствовать жизнь во всей полноте ее адреналинового великолепия. В драке, перекинув очередного противника через плечо и лишний раз вломив ему по зубам, Коннери-Бонд нетерпеливо поджимает губы, огорчаясь, что потерял лишние пару секунд, распыляясь на того, кто оказался слаб. Лишнего времени нет, приходится делать два дела разом. С равным изяществом он одновременно обхаживал очередную случайную спутницу и пересчитывал взглядом свой выигрыш. Если никогда не нуждаешься в средствах, суетливое беспокойство будет отсутствовать как класс. На отдыхе, целуясь с девушкой, Джеймс удерживал ногой веревку

с закрепленной на конце бутылкой вина. «Все еще теплое», – с легким нетерпением замечал он.

Чтобы охарактеризовать Коннери-Бонда, достаточно одного кадра из «Голдфингера» (Goldfinger; 1964). Изрешеченное пулями окно автомобиля. Позади вереница сломленных и израненных преследователей. Погоня не утихает. За рулем сосредоточенный и увлеченный агент 007 с легкой ухмылкой. Неизвестность привлекает. Все остальные ходы 007 давно просчитал. Самоцель – не искоренить зло, а поймать момент, отдаться нескончаемой борьбе. Пока еще только внешней, не внутренней. Коннери-Бонд – созерцатель. Прищурившись, он стреляет взглядом по разным углам любого места, где вынужден остановиться. Выискивает подслушивающие жучки. Непоколебимо встречает слежку, что села на хвост. Из равновесия его способны вывести только две вещи – погони и женщины. И то азарта ради.

Сын прачки и фабричного рабочего, Коннери – рубаха-парень из Эдинбурга, даже в костюме с иголочки он источает дикость свободолюбивого хищника в саванне. Ревностно общается с другими мужчинами, уважительно кивая только таким же отверженным, лишенным инстинкта самосохранения храбрецам. Коннери-Бонд упивается своим бессмертием, поправляя галстук, когда ему угрожают ножом. Поддерживает репутацию персонажа и режиссер Теренс Янг. Когда в «Докторе Ноу» Бонда пытают, зритель на протяжении всего лишь пары секунд видит героя беспомощным, все остальное время слышит только глухие звуки ударов.

В «Из России с любовью» (From Russia with Love; 1963) Янг задает канон беспечности Бонда на долгие годы вперед. Коннери нехотя принимает новое задание от М, но стоит ему увидеть фотографию русской красавицы перебежчицы Татьяны Романовой (Даниэла Бианки), вскидывает бровь и торопится с ней повидаться. В первых фильмах Янг показывает 007 как античную скульптуру (Коннери в молодости увлекался бодибилдингом). Постановщика интересовали выразительные детали, способные рассказать больше, чем любые слова. Затылок. Ладони. Глаза. Уголки губ. Шрамы. Последнее будоражит как девушек-хищниц, подосланных устранить агента, так и воздушных-невинных дев, наивно хлопающих глазами при виде широкоплечего шотландца.

Ранние картины с Коннери – метакомментарий вуайеристской природы бондианы. Утехи 007 и Татьяны через одностороннее зеркало записывают на камеру участники СПЕКТРа (террористической организации, исторического противника героя). Вторгаются в частную жизнь, впрочем, по обе стороны баррикад. С десяток седовласых мужей в погонах пристально слушают аудиозапись. На ней Бонд беседует с Татьяной. Стратегически важную информацию прерывают вздохи и стоны девушки.

Таким образом Янг отвечал на запрос зрителя – желание подсмотреть за витрувианским человеком от мира разведки. Коннери-Бонд

неуязвим. Безупречно прямой пробор. Пули проходят мимо. Он захватчик, заслоняющий собой тело очередной пляжной нимфы, без особых усилий соблазненной агентом. Секс здесь не акт любви, а очередная борьба, завершающаяся неминуемой победой. Когда в «Голдфингере» лазер медленно приближался к его причинному месту, Коннери-Бонд тревожился скорее не за свою жизнь, а за сохранность моджо.

В «Живешь только дважды» (You Only Live Twice; 1967) агенту 007 начало надоедать раздевать женщин. В «Шаровой молнии» (Thunderball; 1965) во время погони Бонд был скорее озадачен, чем увлечен. Спустя почти десять лет после выхода «Доктора Ноу» появились «Бриллианты навсегда» (Diamonds Are Forever; 1971) – последнее появление Коннери-Бонда, входящее в канон франшизы. Во вступлении фильма повторялось первое появление 007 на экране. Детали, из которых требовалось собрать портрет. Ладони рабочего. Характерный акцент. Ухмылка. На его лице появилось больше морщин. Виски украсила легкая проседь. Брови потяжелели. Только герой не взрослел соразмерно зрелости Коннери, его повадки были все так же мальчишески юны, что вызывало диссонанс.

Изменчив был мир, но не 007. Бонд не принимал перемены, словно предполагая, что он останется, тогда как очередной предотвращенный геополитический кризис канет в заголовках вчерашних газет. Апокриф бондианы эпохи Коннери – «Никогда не говори “никогда”» (Never Say Never Again; 1983), переосмысление «Шаровой молнии», появившееся на экранах в 80-х. Тело героя дряхлело (Коннери на тот момент уже было за пятьдесят), в кадре это объясняли обилием токсинов в организме 007, образовавшихся от избытка сухого мартини. Предписанные диеты и тренировки едва спасали, Бонд был нетороплив – шрамов хватило бы на целый штат. Какие тут приключения, только реабилитация. Он все больше хмурился, с усилием тягал штангу и пропускал удары. Полный плотского интереса взгляд сменился наставническим прищуром. Но, кроме внешности Бонда, ничего не менялось. Девушки были от него без ума, знакомились, флиртовали, угрожали – лишь бы зваться главной любовницей в его послужном списке. От первого до последнего фильма Коннери провел в смокинге больше двадцати лет и, даже замедляясь, не останавливался ни на минуту. Он не говорил «никогда», его подсознательно тянуло вернуться в бондиану, и дело было даже не в гонорарах. Уже тогда 007 улыбалась вечность, Коннери понял это раньше других.

1969

Агент 007 бесследно исчез с внутренних радаров разведки. Начальство озадачено. Мир некому спасать.

К шестому фильму бондианы Коннери взял (как окажется, временный) самоотвод. Так продюсеры Брокколи и Зальцман невольно ввели

в традицию франшизы систематическое перерождение своего титульного персонажа птицей фениксом.

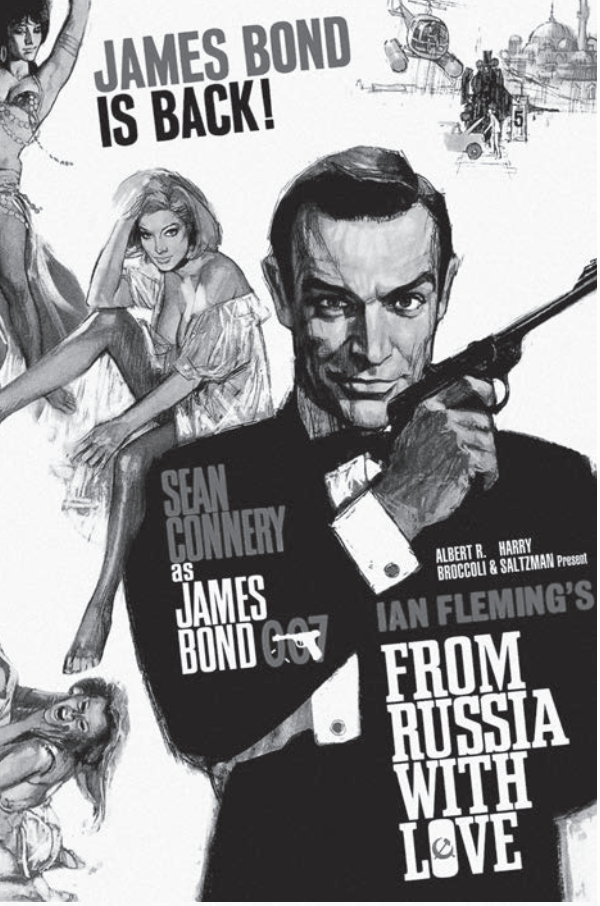
Вскоре под знакомый мотив из непознанной бесконечности вынырнет автомобиль с Бондом за рулем. Португальский вояж можно прервать только ради очередной красавицы. Единственный фильм с Джоном Лэзенби в роли Джеймса Бонда начинается и заканчивается как трагическая история любви. Припарковавшись на пляже, 007 вытащит из воды суицидально настроенную девушку – Терезу ди Виченцо (Дайана Ригг), наследницу одного из лидеров корсиканской мафии. Бонд, соприкоснувшись с всепоглощающей тягой к смерти, окажется ранен. Подобно Каю с застрявшей в сердце ледышкой, 007 потянется к холодной, неприступной красоте Терезы, снежной принцессы преступного мира, спешно скрывающейся от своего наследия и незавидного происхождения. Судьба, как обычно, будет непреклонна.

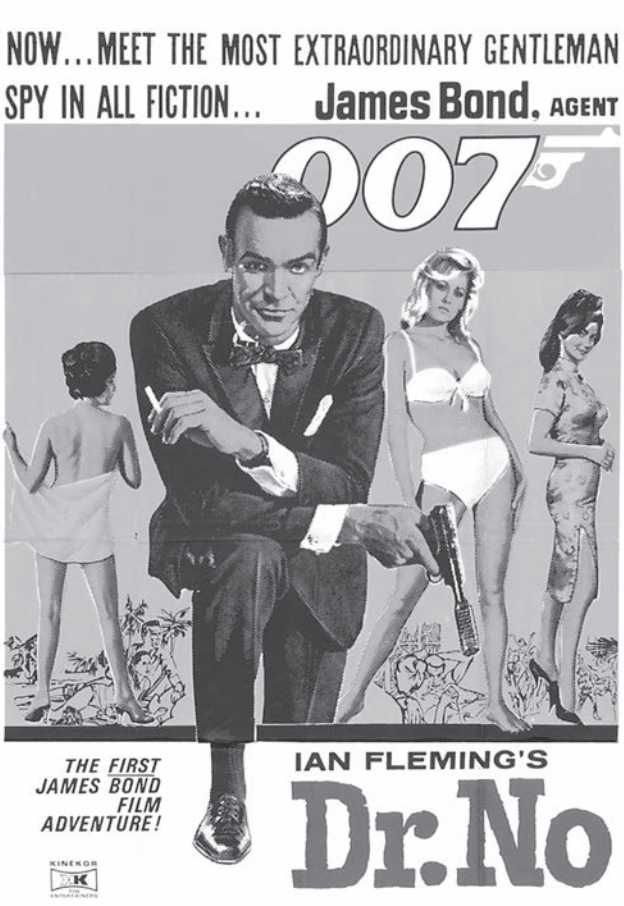
Невиданное дело – Бонд влюбился. Но заслуженный агент британской разведки и сам не тот, что раньше. Его инаковость изначально подчеркивало происхождение австралийца Лэзенби. Другой континент, иная порода. Извечно задумчивое выражение лица. Невысокий по сравнению с Коннери. Неторопливый, будто каждый шаг требует своей причины. Он производил впечатление человека чуткого вопреки тяготам своей службы. Обремененного чувством собственной справедливости.

В отличие от Коннери-Бонда, предпочитавшего смокинг, гардероб Лэзенби-Бонда разнообразен. Агент носил шляпы, выделяющие его волевой подбородок с ямочкой. Вместо черной расцветки костюма выбирал мягкий белый, клетчатый. Не брезговал водолазками ярких цветов. Ему нечего было бояться, причина не в азарте или фатализме: Лэзенби визуально казался больше и основательнее всех своих последующих сменщиков на посту 007. Столь же монолитным, словно определяющим гравитацию вокруг себя, спустя сорок лет окажется разве что Дэниел Крейг. Архетипический спаситель, к которому девушки тянутся не потому, что он притягателен, а потому что с ним спокойно. Как за каменной стеной.

Лэзенби выглядел как скучающий выпускник Кембриджа, решивший отдать себя шпионажу. Лондонский денди убедительнее в седле или на лыжах, чем за рулем. Поступь из частных школ, следы воспитания в особняке с владениями площадью в десятки акров. Буржуазно-снисходительный при разговоре с бандитами, герой из аристократической семьи, чтящий фамильный девиз и герб соразмерно своей службе. В его руках уместными выглядели как пистолет, так и какой-нибудь тяжелый энциклопедический том. Пальцы пианиста, длинные руки. Преимущество как в драке, так и в жизни. Практично. Удобно. Надежно.

В истории бондианы не было актера, чье нутро настолько противоречило бы его экранному образу. Популярный на тот момент


JAMES BOND
IS BACK!
SEAN CONNERY
as
JAMES
BOND 007
ALBERT R. HARRY
BROCCOLI & SALTZMAN Present
IAN FLEMING'S
FROM
RUSSIA
WITH
LOVE

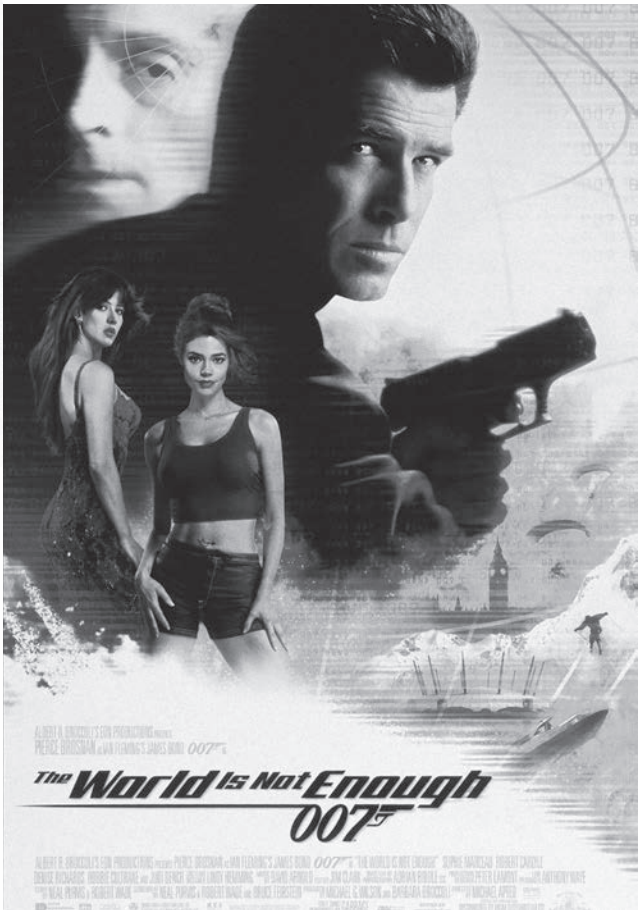

NOW...MEET THE MOST EXTRAORDINARY GENTLEMAN
SPY IN ALL FICTION...
James Bond. AGENT
007
THE FIRST
JAMES BOND
FILM
ADVENTURE!
IAN FLEMING'S
Dr. No

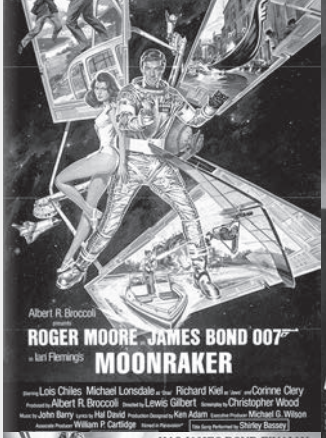
ROGER
MOORE
as
JAMES
BOND
IAN FLEMING'S
"LIVE AND LET DIE"

FAR UP! FAR OUT!
FAR MORE!
James Bond
007
is back!
JAMES BOND 007
IN
"ON HER MAJESTY'S
SECRET SERVICE"
GEORGE LAZENBY · DIANA RIGG · TELLY SAVALAS

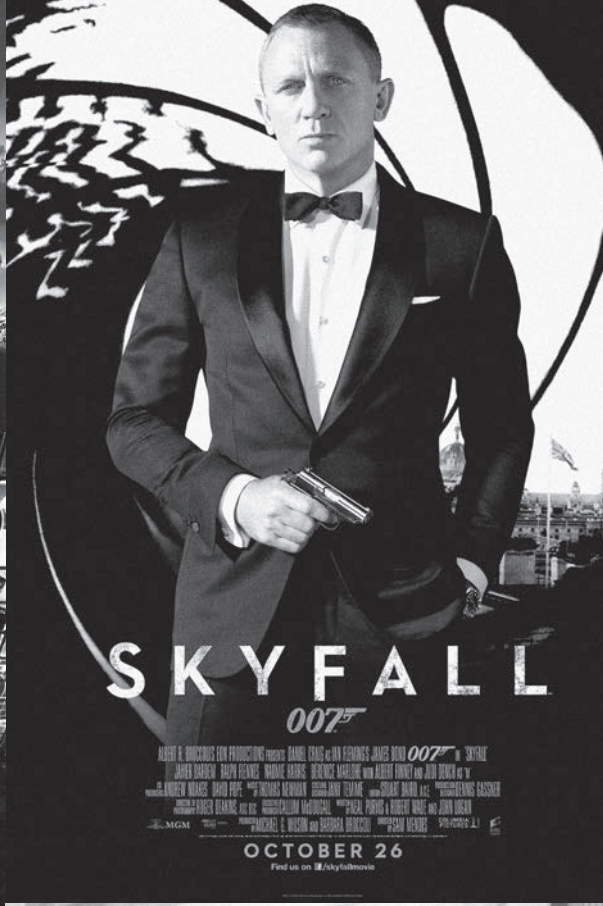
James Bond's
all time high.
ALBERT R. BROCCOLI
ROGER MOORE
as IAN FLEMING'S
JAMES BOND 007
in
OCTOPUSSY

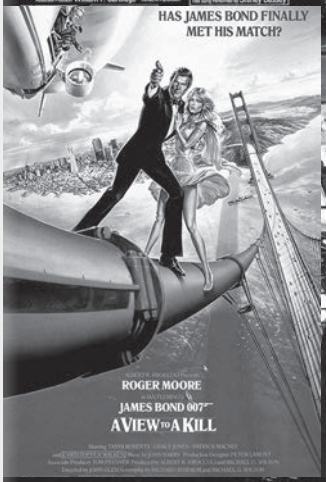
ALBERT R. BROCCOLI ... HARRY SALTZMAN
Sean Connery
as James Bond 007
IAN FLEMING'S
"Diamonds Are Forever"
Forever
Forever
Forever


The World Is Not Enough
007


Albert R. Broccoli
ROGER MOORE JAMES BOND 007
in Ian Fleming's
MOONRAKER
Lois Chiles Michael Lonsdale Richard Kiel Corinne Clery
Albert R. Broccoli Lewis Gilbert Christopher Wood
John Barry Hal David Ken Adam Michael G. Wilson
William P. Cartlidge
Shirley Bassey

TIMOTHY DALTON
JAMES BOND 007
LICENCE TO KILL


SKYFALL
007
OCTOBER 26
Find us on /skyfallmovie


HAS JAMES BOND FINALLY MET HIS MATCH?
ROGER MOORE
JAMES BOND 007
A VIEW TO A KILL

007
El Mañana Nunca Muere

007
ALBERT R. BROCCOLI PRESENTS PIERCE BROSNAN AS IAN FLEMING'S JAMES BOND 007 IN "GOLDENEYE"
GOLDENEYE
No limits. No fears. No substitutes.
ALBERT R. BROCCOLI PRESENTS PIERCE BROSNAN AS IAN FLEMING'S JAMES BOND 007 IN "GOLDENEYE" SEAN BEAN IZABELLA SCORUPCO
FAMKE JANSSEN AND JOE DON BAKER ERIC SERRA ANTHONY WAYE TERRY RAWLINGS PHIL MEHEUX PETER LAMONT TOM PEVSNER

CASINO ROYALE
007
ALBERT R. BROCCOLI'S EON PRODUCTIONS PRESENTS DANIEL CRAIG AS IAN FLEMING'S JAMES BOND 007 IN "CASINO ROYALE" EVA GREEN MADS MIKKELSEN
JEFFREY WRIGHT AND JUDI DENCH
ANTHONY WAYE CALLUM McDOUGALL
MARTIN CAMPBELL
"YOU KNOW MY NAME" PERFORMED BY CHRIS CORNELL
CasinoRoyaleMovie.com

манекенщик Лэзенби вырос в провинции, отслужил в армии и до переезда в Великобританию тратил себя на случайную и неблагодарную работу. В объятиях и поцелуях нового 007 не было нетерпения и собственнического желания Коннери-Бонда обладать своей спутницей; разве что романтическая нежность и покровительство. Тогда как в жизни Лэзенби поглотил свингующий Лондон. Легкомысленный распутник, он соблазнял женщин на площадке между дублями, был неуправляем, разругался со съемочной группой и вскоре после премьеры ушел в самоволку, отказавшись от поста Джеймса Бонда.

Фильм «На секретной службе Ее Величества» (On Her Majesty's Secret Service; 1969) также состоял из контрастов. Одна из абсурднейших завязок в серии. Частная клиника, в которой психоделическими методами обрабатывают разум молодых девушек. Вирус бесплодия. Прикрытие 007 как эксперта по геральдике. Все это сглаживала фактура Лэзенби и намерение режиссера Питера Ханта переформатировать бондиану в драму. В его интерпретации Джеймс желал быть любимым и только. Он шутил изредка, заискивающе посматривая в объектив камеры, намекая зрителю: я знаю, чего вы ждете.

Лэзенби предпочитает диалог взглядов. Он благороден и свою тяжкую ношу шпионажа воспринимает как привилегию. «С кем-то другим в жизни такого бы не произошло», – говорит 007. Но в случае Лэзенби-Бонда это не прикосновение Бога, а долгая усердная работа над собой. Стать ловким, приобрести сноровку, воспитать в себе манеры. Если Коннери лихо бросал шляпу на вешалку, полагаясь на случай, Лэзенби совершает отточенное, меткое движение, достигаемое днями тренировок.

«Агент должен думать только о себе», – утверждал он. Лэзенби-Бонд впервые за шесть фильмов франшизы подумал о ком-то еще и поплатился. Он появился в серии слишком рано. Как покажет история, так будет происходить систематически вплоть до XXI века со всеми историями, где Бонд был минорнее, чем то предполагал заданный Шоном Коннери канон. Когда последний в образе 007 произносил заветное «Я люблю тебя», он морщился, не допуская и мысли о семье. Лэзенби-Бонд не хотел быть обреченным на одиночество, он выглядел как человек, ищущий уюта.

Смятенный, растоптанный трагическим убийством своей невесты, 007 плакал; таким зритель его не видел (и не увидит еще долго). После череды однообразно-беззаботных концовок «коннериады», где Бонд неизменно оставался наедине с очередной красоткой на надувной лодке/плоту/лесной поляне, сокрушенный Лэзенби, слепо не веря в смерть Терезы, обнимал бездыханное тело и убеждал самого себя, что все в порядке.

1973–1985

Совершая водную прогулку по венецианским каналам, 007 расслабился. Стоило ему отвлечься на великую красоту, отворилась

крышка гроба, венчающего проплывающую навстречу похоронную гондолу, и из проема высунулся убийца. Бонду достаточно пригнуться, чтобы не попасть под пулю. Собаки лают, караван идет. Случайную встречу с киллером продолжит водная погоня. Когда Бонду надоест, легким нажатием одной кнопки его гондола преобразится в сухопутное средство передвижения и начнет нарезать круги по Сан-Марко.

Охмелевшие туристы в недоумении, Бонд невозмутим. Сцена решена в комической традиции Жака Тати. Уличный художник в забытьи станет расписывать кистью воздух. Увлеченный зрелищем официант зальет посетителя ресторана шампанским. Одна сцена «Лунного гонщика» (Moonraker; 1979), а сколько гэгов! На протяжении двух часов хронометража Бонд в неравной схватке победит здорового питона, улетит в космос и займется любовью в невесомости. Неплохо для одной миссии.

Когда Роджер Мур заступил на пост 007, ему исполнилось сорок шесть лет, даже больше, чем было Шону Коннери на момент спешного возвращения в «Бриллианты навсегда». Эти обстоятельства, впрочем, не смущали продюсеров. У Мура на тот момент уже был схожий опыт в сериале «Святой», где требовались равные навыки (стиль, флирт, дедукция, сила). Он и продержался дольше всех. Рекорд в семь фильмов канона не побит по сей день. Почему? Опыт? Уверенность в себе? Новому Бонду просто было все равно. Он не повел бровью, даже если бы по заданию пришлось спуститься в ад. С таким исполнителем удобно воплощать самые безумные идеи.

Подобно своей гипсовой фигуре, покоящейся на острове наемного убийцы Франциско Скараманги (Кристофер Ли) в «Человеке с золотым пистолетом» (The Man with the Golden Gun; 1974), новый 007 забронзовел сразу. Мур уловил нужную интонацию и зафиксировал свою маску. Блэксплотейшн. «Холодная война». Космическая одиссея. Сольный номер на арене цирка в клоунском наряде. Что бы ни происходило, Бонд смотрел в лицо обстоятельствам с легкой ухмылкой в глазах. Удивленно-надменный вид. Глубокие морщины на лбу, выстроившиеся в ряд гармошкой. Руки за спиной при ходьбе. Все это никуда не ушло, даже когда Мур стал напоминать агента разведки, проводящего на работе свои последние месяцы перед пенсией. Очевидно закрашенная седина. Неизбежная медлительность. Мур-Бонд благородно принимал сам факт своего старения. В нем изначально не было ни мальчишества, ни рефлексии, сколько бы другие между делом ни произносили слова о пережитой им трагедии.

Без излишних прелюдий Мур-Бонд предстал перед зрителем в объятиях итальянской красотки, а закончил свой срок, уединившись в душе с новой любовницей. Его одаривали наградами – КГБ, например, присвоил ему орден Ленина. 007, в свою очередь, просто спасал мир. Это не совесть, не долг, он не умел ничего другого. А жить без дела скучно. Невозмутимо серьезный вид Мура вскоре стал отправной

точкой для шуток. Место фирменных колкостей занял слэпстик. 007 снимал с женщины платье сверхсильным магнитом. На благодарственный звонок Маргарет Тэтчер отвечал попугай. Если кто-то и шутил в кадре, то другие. «Кто заплатит за мою жизнь миллион долларов?» – с издевкой произносил Бонд. «Униженные мужья», – с нескрываемым удовольствием отвечало его начальство.

Несоответствие героя и ситуации все чаще вызывало смех. Прыгая по спинам голодных крокодилов до суши, Бонд не забывал смотреть на часы. Впереди было немало прочих испытаний флорой и фауной. Не пугал 007 и риск быть брошенным в бассейн с акулами. С Муром бондиана стала развлекательно-комичной, сформировав шаблон блокбастера с незыблемым геополитическим конфликтом в фундаменте, по которому в разных вариациях существовала еще несколько десятков лет.

Больше смокинга Муру шли рубашки с коротким рукавом или махровые халаты. Он нарушал канон модой. И ставил себя в положение, в котором взамен на неоднократно спасенный мир агенту 007 все должны. Нация. Разведка. Королева. Бонд равнодушен, и это не порок. Когда Мур перейдет полувековой рубеж, в «Только для твоих глаз» (For Your Eyes Only; 1981) ему надоест представляться. Коронное «Бонд. Джеймс Бонд» будет на время редуцировано до одного имени. Зритель знает и помнит, зачем лишний раз напоминать?!

Nobody does it quite the way you do. Why'd you have to be so good? – поет Карли Саймон в главной песне «Шпион, который меня любил» (The Spy Who Loved Me; 1977). Обаяние Мура-Бонда – от противного: он настолько уверен в собственной безупречности, что в этом его главная уязвимость. Он обречен служить своей стране. Такая вот безысходность – как повод к состраданию. «Джеймс, ты нужен мне!» – прокричит очередная пассия агента. «И Англии тоже», – самодовольно ответит он. Но всегда быть завоевателем непросто. Он не целовал женщин, а впивался в них своими губами, словно борьба продолжалась не только во внешнем мире, но и в постели. Раз за разом в его объятиях оказывались все новые иностранки, превосходство нации приходилось доказывать на всех фронтах.

Oh, and nobody does it better. Makes me feel sad for the rest.

1987–1989

Однажды Шон Коннери подметил, что Далтон не справился с ролью Бонда. Нельзя быть крутым, если ты не опасен. В эру Мура для непобедимого 007 и бесконечность не была пределом. Чего еще желать, если летал в космос?

Далтон был близок к первоначальному флеминговскому канону. Мужчина за работой. Смертный, но достаточно удачливый и опытный, чтобы в последний момент не быть убитым. Он не искал бури, судьба сама втягивала в новые заварушки. Первое появление Далтона-Бонда

очеловечивало 007 в глазах зрителя. Он был застигнут врасплох красной (коммунистической) угрозой на военных учениях. Когда-то его не смущали ни ядовитые пауки, ни змеи. Бонд гипнотизировал живность, выжидал нужного момента, вел себя как более сильный в джунглях. Теперь он вздрагивал, завидев спрыгнувшую со скалы мартышку.

В прологе «Искр из глаз» (The Living Daylights; 1987) вместо пейнтбольных ружей противник исподтишка стрелял в растерянных военных из настоящего огнестрела. Эта сцена была ключом к новой концепции кинематографической условности бондианы. Раньше любая стычка казалась нереалистичной и утрированной, равно как бессмертным был Бонд. Отныне правила изменились.

Фильмы с Далтоном проникнуты ощущением упадка, близкого исхода, расплаты за ранее содеянное. 007 отрешен и сосредоточен. Чтобы спасти кого-то, ему приходится приложить немало усилий. Он может убить, но не станет лишать жизни кого попало. Новая тональность обостряет редкие юмористические сценки, звучащие как привет прошлому. Скучающая буржуазная леди в тех же «Искрах из глаз» пожалуется своей подруге: «Вокруг одни плейбои и теннисисты, мне бы настоящего мужчину!» Судьба услышит ее клич, через пару мгновений рядом с ней приземлится Бонд. Он заберет телефонную трубку и дозвонится начальству. «Буду через пару часов, – пообещает он, улыбаясь новой спутнице. – У нас с тобой немного времени, но все, что есть, – наше». Человек чести, даже если это касается мимолетных связей.

Далтон – герой не этого романа, внешность аристократа викторианской эпохи обязывает. До бондианы он счастливо путешествовал сквозь время: «Лев зимой», «Грозовой перевал», «Джейн Эйр». Далтон также видел агента 007 как персонажа сложноустроенного, сомневающегося, в этом он продолжал традицию, заданную Лэзенби. Печать утраты. Тяжелый крест прошлого, который давит на плечи. У нового Бонда было обостренное чувство внутренней правды, камертона, по которому он определял, стрелять или не стрелять, действовать или оставаться в стороне.

Далтон-Бонд не самонадеян, он очаровывает женщин, но не идет в наступление сломя голову, полагаясь на уважительную романтику. Стоит ему оказаться с кем-либо в постели, мы видим это украдкой, не посягая на частное. В его глазах тоска. Высокий. Статный. Но больше похожий на тень, на призрак, коим и должен быть секретный агент. Далтон предпочитает выжидать, высматривать преследователей, наблюдать за жизнью вокруг в отсутствие своей и в нужный момент теряться среди пассажиров в братиславском трамвае. У него, что называется, душа болит. Приходится следовать своим собственным правилам, переча начальству, саботировать приказы или вовсе уволиться ради кровной мести, пусть и на время.

«Бонд. Джеймс Бонд» звучит между делом, буднично. Далтон не вкладывает в это имя ничего значимого, он разжаловал поп-культурного

идола до среднестатистического (пусть и все равно одаренного) шпиона. Очеловечились и его противники. Если Коннери и Муру противостояли антагонисты, обладающие физическими изъянами или, наоборот, совершенные телом (но не умом) за счет стероидных испытаний, то теперь в злодеях простые преступники. Перебежчики из КГБ, латиноамериканские наркобароны – словом, все те, кого держат на карандаше в разведке.

Коннери наверняка раздражали вопиющая беззащитность нового Бонда, его неоправданный риск при слабой, проигрышной позиции в каждой второй драке. Если убивать, то только равных, профессионалов. Подобное разделение рифмовалось с аристократической фактурой актера. Быть принципиальным, признавать сословия. Убийца – это профессия; шпион – привилегия. «Мудрый игрок знает, когда удача от него отвернется», – произносил Далтон в «Лицензии на убийство» (Licence to Kill; 1989). Уверенный в своей интуиции, но не в своем везении, сколько бы 007 ни говорил, что работает один, он не обходился без команды.

Особенно в далтоновской дилогии возросла роль Q (Десмонд Ллевелин), пожилого технического гения, изобретателя всех инновационных безделушек на службе разведки. Он покровительственно будет наставлять Бонда, незаметно возложив на себя отцовские функции. Именно начиная с «Лицензии на убийство» поменяются полюса и M, Q, Манипенни, прочие коллеги станут внимательно оберегать главного шпиона своего отечества, этакого сына полка – разведки, исконно забиравшей в свои ряды именно сирот.

Далтон-Бонд – романтик, ему не претят конные прогулки по Вене, походы в парки развлечений и неподдельное удовольствие от общения с девушкой. Подарить спутнице выигранного в тире желтого слоненка – удовлетворение не меньшее, чем от выполненного задания. Черный цвет вновь ему к лицу, одна беда – Далтон-Бонд совсем заблудился в своей глобальной мифологической роли, в год выхода «Искр из глаз» это могло раздражать. Задержка в несколько секунд перед нажатием на спусковой крючок – разделительная черта между сверхчеловеком и человеком. Для Далтона существует предел, он работает, но не служит.

Такой взгляд на 007 стал ключевым в эволюции героя, но был несвоевременным. Бонд в исполнении Далтона растворился в ночи так же незаметно, как и появился. Настоящий шпион.

1995–2002

Начиная с «Золотого глаза» (GoldenEye; 1995) авторы бондианы временно перестали переосмыслять романы Флеминга. Отличительная черта фильмов с Пирсом Броснаном – сочинение по мотивам: многочисленные отсылки и попытки воспроизвести дух старой школы. Привязка к прозе Флеминга и раньше зачастую была формальной (повторить название, пару сюжетообразующих элементов

и готово). Подобный переход символичен. Наступила новая эпоха последних киногероев, и, чтобы в нее вписаться, 007 должен был измениться.

Маленькая человеческая фигура пересекает многокилометровую дамбу. Остановившись аккурат посередине, мужчина в черном камуфляжном костюме со знанием дела прыгает вниз, страхуя себя тарзанкой. Секретное проникновение на Архангельскую фабрику химического оружия проходит успешно. Бонд не представляется, как бы заигрывая со зрителем. Его образ – его имя. Характерная музыкальная тема – его имя. Он бренд.

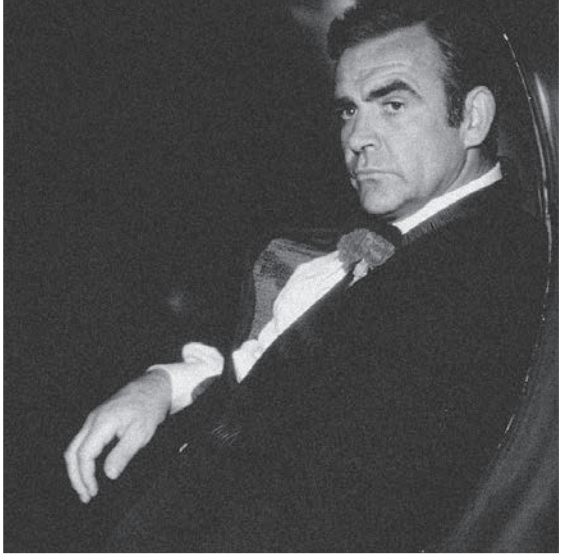
Броснан осознает, что играет символ, не простого шпиона, а нечто большее. Роль 007 упрощается до образа бегущего человека. Отныне Бонд экшн-герой. Ассимиляция в жанровый кинематограф 1990-х прошла успешнее, чем чаяния разведчика после падения Берлинской стены. Советский Союз развалился, только МИ-6 не дремлет, осколки коммунистического строя промышляют по всему миру, чтобы отомстить и самоутвердиться. Индивидуалисты наступают.

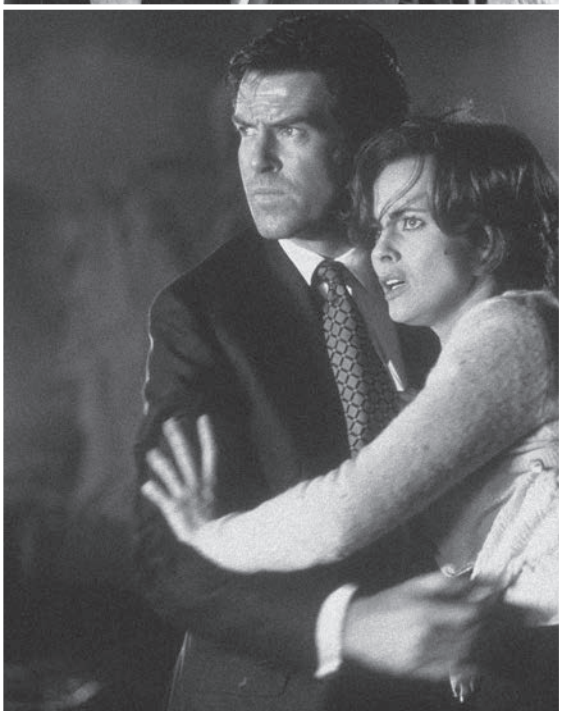
Бонду бы выкроить хотя бы пару минут на то, чтобы отрефлексировать момент, почувствовать себя неустроенным, ненужным месту и времени. Но думать 007 некогда, он действует. Если Далтон-Бонд неспешно, таясь, шел сквозь искры из глаз напуганных пешек, случайных в разборках действительно опасных людей, то Броснан-Бонд идет сквозь огонь, подрывая вокруг себя все, сжигая врагов дотла. Он существует на грани, в окружении бомб. Красный провод. Синий провод. Хорошая карта. Плохая карта. Страха нет. Броснан – прямой наследник традиции Коннери и Мура, адаптированной под новую реальность. Непоколебимая прическа. Невозмутимость. Чувство юмора как инструмент защиты. Перед тем как прыгнуть в неизвестность, он с нескрываемой иронией произносит: «За Англию».

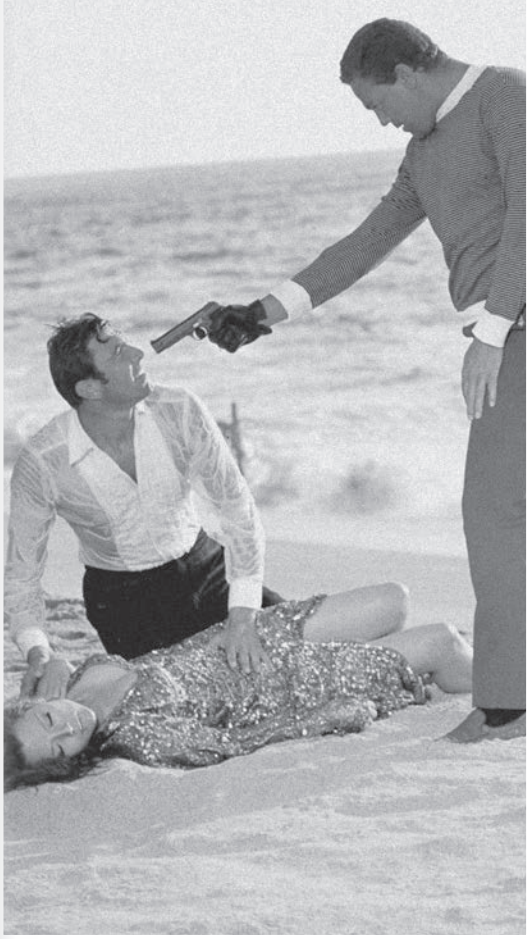
Подобно прочим киногероям 90-х, Броснан-Бонд – адреналиновый маньяк, которому подвластны все законы, от уголовного права до всемирного тяготения. Он срывается с обрыва на мотоцикле вслед за улетевшим в небо самолетом и чудом забирается на борт. Пересекает Санкт-Петербург на танке, впоследствии стреляя из него по локомотиву на полном ходу. Этот поезд всегда в огне. Бонд несется на высокой скорости по шоссе, даже когда это не нужно. «Это меня возбуждает», – шутит 007. По-мальчишески азартный, привет из прошлого, времен «Доктора Ноу».

Самому Коннери Броснан нравился. Неудивительно, по заветам шотландца он источает опасность непобедимой уверенностью в себе. Яростный, стоит лишь связать. Разъяренный, если обмануть. В начале «Золотого глаза» M (Джуди Денч) приказывает ему вернуться живым. Бонд не подведет, он предпочитает жить за Англию, а не умирать.

Пусть у него и нет сверхспособностей, зато есть верный Q, готовый снарядить по последнему слову техники. Подобно обладателю суперсилы, 007 бьет злодеев током, видит людей насквозь благодаря







рентген-очкам и носит с собой ручку-гранату. Технологии, шпионаж на грани фантастики. «Тебя мучают крики убитых тобой людей?» – спрашивает Джеймса очередная любовница. Бонд отмахивается от вопросов, раздумий и сомнений. Он продолжает бежать сквозь время, перемены, обстоятельства, преграды и геополитические конфликты. Куба. КНДР. Россия. Везде свои угрозы нацбезопасности, за всеми не угонишься. Агенту 007, впрочем, удается.

Голубоглазый Броснан – идеальный киногерой. Остроумный, красивый (настолько, чтобы черты его лица узнавались при отливе коллекционных фигурок), сдержанный и безжалостный, стоит лишь взяться за пистолет. Наперекор Далтону-Бонду никаких скидок на профессию или гендер. Броснан-Бонд выполняет свою работу, адаптируясь на ходу. Гонится по нефтепроводу вслед за бомбой. Разбрасывает гранаты направо и налево. Водит пригнувшись, потому что лобовое стекло давно снесло очередью из пуль.

Единственный шутливый намек на ахиллесову пяту 007 – состояние печени, указывающее на злоупотребление алкоголем. Все остальные метаморфозы организма, кажется, всецело во власти его сознания. Остановить сердце. Терпеть боль. «Вот мой защитный механизм», – произносит Броснан-Бонд, кивая на пистолет в своих руках. Он завершил свой век с напускным шиком, как и подобает блокбастерам новой бондианы: в россыпи бриллиантов, лежа в обнимку с Холли Берри. Камни, впрочем, позже придется вернуть. Собственность государства. Как и сам 007.

2006–2021

Вот твой исток – казино. Новая инкарнация 007, Дэниел Крейг начал свой путь в бондиане с экранизации дебютного романа Флеминга (ранее существовала только пародийная киноверсия). Новый Бонд – человек нуара. Цинизм. Разочарование. Пессимизм. Дела не послевоенных времен, сражения на невидимом фронте длятся день за днем, просто никто этого не видит. Чтобы выгодно продать секрет, достаточно стать ИП, а не работать на государство. Время суток нового Бонда – ночь, первое появление – в монохроме сидящим в кресле с пистолетом наготове. Темнота – друг агентов с двумя нулями.

Доверять некому. В мире не осталось констант. М грозится разжаловать и все чаще оставляет без присмотра. Женщины предают. Друзья долго не живут. Впервые Бонд – сложный герой между светом и тьмой. По заветам Коннери он источает опасность, убивает людей без зазрения совести, равнодушен к памяти и морали. Одновременно новый 007 уязвим, в «Казино “Рояль”» (Casino Royale; 2006) его легко обманывают, выслеживают и раскрывают. Он бьется до последнего, до отекшего лица, колотых ран и шрамов.

Персонаж Крейга универсален, он вбирает в себя практически всё от предыдущих воплощений Бондов. Новая мода позволяет: чем

мрачнее и реалистичнее, тем лучше. От Коннери – самоуверенность. От Лэзенби – печать трагедии. От Мура – надменность и недоуменный взгляд. От Далтона – уязвимость и рационализм. От Бронсона – способность мыслить глобально и решать проблемы на бегу, бросаясь в омут с головой.

Крейг-Бонд не дорожит чужой жизнью, ведь мертвецам все равно – ему и подавно. После событий «Казино…» он хотел бы думать, что сам давно покинул белый свет. Загнанный зверь с тоскливым взглядом преданного пса. Отталкивающая внешность человека, выросшего в рабочих кварталах. Хоть и окончил Оксфорд, но наверняка избил (оправдывая себя тем, что это за дело) не одного своего сокурсника. Импульсивный, раздражительный, плохо скрывающий свою рефлексию. Авторы бондианы при Крейге ведут своего героя к зрителю с открытым забралом. К событиям СПЕКТРа о биографии нового Бонда становится известно даже слишком многое.

«Знала я, что рано вас повышать», – цедит сквозь зубы М. «Вашу ошибку быстро исправят, у агентов с двумя нулями короткий срок жизни», – парирует Крейг-Бонд, разве что не улыбаясь в ответ. Кто, если не он, способен доказать обратное? Вот вам и карты в руки. 007 не любит наблюдать, эмоции застилают рассудок. Ему плевать, смешивать или взболтать, но в этом Джеймсе есть врожденное чувство стиля. Мужчина, за которым хочется следовать. Он трендсеттер, задает моду, потому что от него веет азартной, ничем не подкрепленной уверенностью в себе. Стоит заказать вермут, ему вторят все прочие игроки в покер.

Делать все с трудом. Бежать. Душить людей. Держать в руках пистолет и целиться. Его человечность в усилии. В «Скайфолле» (Skyfall; 2012) Бонд не пройдет тест на профпригодность. Алкогольная и медикаментозная зависимость. Патологическое отрицание авторитетов на почве глубокой детской травмы. Медобследование провалено. Физподготовка мимо. К активной службе не годен, но за державу готов лечь костьми, даже без лицензии на убийство. Сирота: мать – родина, отец – МИ-6.

Когда руки в крови, их уже не отмоешь. Крейг – первый Бонд, который об этом задумывается, понимает и осознанно идет на сделку с совестью. «Казино…» выглядит как зазеркалье «Доктора Ноу». Ле Шифр (Мадс Миккельсен) называет тело Бонда шедевром, после пытает его, а режиссер Мартин Кэмпбелл это бесстрастно фиксирует. В начале 1960-х зритель не должен был видеть пыток, которые устраивал Шону Коннери Доктор Ноу (Джозеф Уайзмен). В «Голдфингере» 007 опасался, что лазер приблизится к его паху; Крейг-Бонд, лишь бы не выдавать информацию, с издевкой просит бить по его тестикулам сильнее. Перспектива умереть упрямцем для него достоинство.

Антитеза сверхчеловеку. Когда у отравленного Бонда вот-вот откажет сердце, он не успевает нажать на дефибриллятор. Кэмпбелл не следует принципу командной игры с 007, он идет вразрез этой

концепции, Джеймса то и дело предают, что только подчеркивает слепой случай, на который агент и должен полагаться. Покровительство начальства проявится позднее. Бонд Крейга, подобно Бонду Лэзенби, влюблялся. Его чувство было особенно нежным, ведь, лишившись своей брони, ты беззащитен. А что остается без нее? Ничтожное, израненное тело. Нетрезвый ум. Чтобы обрести самость, 007 приходится пройти через всю драму «Казино…», потерять Веспер (Ева Грин) и только после этого разойтись в каноническом «Бонд. Джеймс Бонд».

Технологии новые, методы старые. С возрастом злодейство и добро смешиваются, поди разбери, где кто. Бонд заразительно лжет, остальные и рады обманываться. Новая защитная реакция взамен колкостей, на них 007 уже хватает едва ли. Крейг-Бонд познает страдание как топливо для собственной неуязвимости, хлипкой, непостоянной, но позволяющей рисковать. Сожаление для непрофессионалов. Расскажите про свои ассоциации. Убийство? Работа. Страна? Англия. Крейг многое определил в портрете коллективного 007. Бонд – лучший человеческий ресурс своей родины, сердце разведки, мышца, перегоняющая по телу кровь. Как тут остановиться? Двадцать пять фильмов? Пожалуйста, еще по одной. Сколько бы небеса ни грозили упасть. Придут и другие, Бонд бессмертен. Но что остается? Взгляд артиста Крейга. Его синеватые глаза, а это – самый теплый цвет. ◆

Ольга Брилева, Арсений Брилев

САМЫЙ СКУЧНЫЙ КИНОШПИОН

В этом году в прокат вышел двадцать пятый фильм про Джеймса Бонда – «Не время умирать» (No Time to Die). С ним закончится карьера Дэниела Крейга как агента 007, а также, судя по всему, новая, переосмысленная версия Джеймса Бонда, начатая в 2006 году. Мы снова в темных водах, и вот вопрос: каким стал следующий Бонд? И неужели он может исчезнуть в эпоху бесконечных киносериалов?

Оглядываясь назад

Джеймс Бонд появился на больших экранах в далеком 1962 году. С тех пор почти каждые два года мир получал по новой картине. Шпиона сменили семь актеров в основном сериале, не говоря о фильмах, сделанных за пределами EON Productions (основной производитель бондианы). И всегда новые фильмы пытались вывести развлекательное кино на новый же уровень. Сегодня Джеймс Бонд уже не просто протагонист популярной серии. Он лицо всего шпионского жанра в Голливуде и неотъемлемая часть мировой поп-культуры. Такого рода известность не очень хороша для секретного агента (что не раз обсуждалось и отмечалось даже в самой бондиане), но делает неоценимым культурное влияние этого вымышленного персонажа.

В мире нет ни одного другого крупного киносериала, который может похвалиться такой неразрывной продолжительностью. При этом удивительно, но факт: несмотря на невероятный успех «Доктора Ноу» (Dr. No) в 1962 году, Джеймс Бонд довольно долго добирался до больших экранов.

Практически с самого начала история агента 007 была скорее самопародией. Писатель Ян Флеминг назвал свой первый роман «ужасно придурковатым опусом».

Он писал его, во многом чтобы отвлечься от грядущей свадьбы со своей первой женой, и, по собственному признанию, выдумывал сюжет на ходу, не особо беспокоясь о деталях или логике. Он позже говорил, что Джеймса Бонда никто не должен воспринимать всерьез. Бонд был намеренно задуман как «невероятно скучный и неинтересный человек, с которым происходили интересные вещи», и даже само имя Джеймс Бонд было выбрано, потому что Флеминг считал его самым скучным именем на свете. Поэтому то, что Бонд стал своеобразным маскулинным идеалом, а его имя синонимом крутизны, невероятно иронично. Впрочем, имя Джеймс Ганн (прототип Бонда, несостоявшийся герой нереализованного сериала «Командир Ямайка», многие черты которого Бонд потом унаследовал) звучало бы не менее иронично. Тезка этого персонажа режиссер Джеймс Ганн, известный по «Стражам Галактики», недавно шутливо сказал, что смена имени была «большой потерей для Бонда».

Права на экранизацию первого романа, «Казино “Рояль”», купил еще в 1955 году Грегори Ратофф (он же Григорий Васильевич Ратнер). Но экранизации не случилось до 1967-го, когда Бонд уже стал популярным киноперсонажем и сенсацией благодаря фильмам EON Productions. Тогда экранизация появилась как пародия на всю бондиану. Это невероятно дорогая, трюковая и совсем не смешная комедия, где почти любая попытка рассмешить вызывает скорее недоумение. Трудно спародировать оригинал, который сам по себе построен во многом на буффонаде.

Продюсер официального сериала про Бонда режиссер Барбара Брокколи недавно сказала, что Бонд никогда не будет женщиной. Видимо, ей забыли рассказать, что Бонд уже был женщиной как минимум трижды.

Другой неканоничной экранизацией стала «Шаровая молния» (Thunderball; 1965) Теренса Янга. Флеминг писал сюжет в сотрудничестве с режиссером Кевином Мак-Клори за четыре года до выхода «Доктора Ноу». Он позже потерял веру в соавтора и превратил написанную историю в очередной роман, за что Мак-Клори подал на него в суд в 1961 году. Судебные разбирательства пережили самого Флеминга и затянулись до 2006-го. Мак-Клори в свое время получил право на собственную экранизацию «Шаровой молнии», которое он и осуществил: фильм Ирвина Кёршнера «Никогда не говори “никогда”» вышел в 1983-м. Эта картина была этаким «на тебе!» Флемингу, братьям Брокколи и Eon Productions. Соавтором финального сценария стал исполнитель главной роли Шон Коннери, который тоже хотел показать прежним работодателям жирный кукиш. Согласно интервью одна из версий сценария включала в себя роботов-акул, несущих внутри себя ядерные боеголовки, которые агенту 007 приходилось обезвреживать в канализациях Нью-Йорка. Бондиана известна фантастическими глупостями, но это показалось перебором даже для нее, так что этот фарс не был в итоге снят (а жаль). Зато «Никогда не говори “никогда”» стал первым (хоть и полуканоническим) Бонд-фильмом, попавшим на советские большие экраны.

В свете «холодной войны»

Советская пресса уделяла бондиане довольно много внимания, раз за разом разоблачая сериал как образчик антисоветской пропаганды. Но в ретроспективе все фильмы про Бонда выглядят на удивление аполитичными. В книгах Флеминга главными врагами агента 007 выступают агенты организации СМЕРШа. В кино же злодеями стала организация СПЕКТР, которая почти не имеет четких связей с какой-либо страной. Агенты СМЕРШа все же появлялись в киноверсии бондианы, но в первый раз они оказались СПЕКТРом под прикрытием, а во второй – вообще фальшивкой.

Политические или идеологические взгляды самого же агента 007 почти никогда не озвучиваются. Он не выказывает признаков патриотизма, чужд какой-либо идеологии, не отстаивает преимущества западного образа жизни перед советским (или китайским, раз на то пошло). В фильме Мартина Кэмпбелла «Золотой глаз» (GoldenEye; 1995) злодей в исполнении Шона Бина спрашивает в последней стычке с Бондом: «За Англию, Джеймс?» На что тот отвечает: «Нет, за меня». Бонд сражается с лиходеями не столько из-за каких-либо убеждений, сколько из-за этого странного импульса: «Иди к черту, злодей!». Ну и просто потому, что это его работа.

Преступники много раз пытаются переманить Бонда на свою сторону, но он всегда отказывается без видимых причин. Ранние фильмы старались обходить стороной вопросы этики, но и поздние картины с их упором на раскрытие психологии персонажа не особо проясняют его истинные мотивы. Даже героем в традиционном смысле слова его трудно назвать. Ну разве что в о-о-очень традиционном смысле, в той самой эпической традиции, когда герои были героями только потому, что превосходили простых смертных силой и удалью, но при этом совершенно не заморачивались моралью, подобно Гильгамешу, перетрахавшему всех женщин Урука, или Гераклу, который перебил собственных детей.

Герой должен быть один

Как и названные мифические герои, Бонд много раз спасает мир от глобальных угроз, но при этом убивает, обманывает, пытает множество людей. Хотя он и спит с целым сонмом красавиц, это редко искренний акт любви, но всегда необходимость добыть информацию, внедриться во вражескую организацию (кстати, вопреки литературному первоисточнику, где Бонд как минимум симпатизировал большинству своих партнерш, а два раза даже женился). Многие из его девушек в итоге умирают, но не то чтобы 007 сильно раскаивался по этому поводу. Похожая ситуация с мужскими персонажами: они часто выступают соперниками, врагами и противниками, но очень редко друзьями (опять-таки вопреки романам, где Бонда связывает с американским коллегой Лейтером крепкая дружба). Но даже дружба чаще похожа у Бонда на простое сотрудничество, без особой эмоциональной теплоты. У него

есть приятели, друзья, любовницы, но ни к кому из них он старается не привязываться. Они чаще инструменты для его больших целей. Даже сам исполнитель роли агента 007 Дэниел Крейг говорил в интервью: «…Он плохой парень, работающий на хороших парней». По сути, Джеймс Бонд – это убийца. И зрители должны сомневаться насчет его истинной природы.

Что ж, он не первый и не последний морально нечистоплотный антигерой экрана. Но почему же именно он, а не любой из его предшественников и клонов скоро отпразднует шестидесятилетие в большом кино? Почему гораздо более интересные персонажи и фильмы не могут похвастаться таким долгожительством? Да потому что Бонд представляет собой архетип почти что в чистом виде…

Архетип

Мы уже упоминали это слово. Настал момент заглянуть в самую сырую и темную пещеру подсознания, где сокрыты глубочайшие корни агента 007.

При всей сомнительности эстетической и воспитательной ценности Бонда-персонажа он великолепно выполняет функцию, о которой учебники литературоведения обычно даже не упоминают: ритуальную. Строгая формульность сюжетов о Бонде почти точно совпадает с тем, что Владимир Пропп описывает в «Морфологии волшебной сказки»: герою дают поручение исправить некую беду, он пересекает символическую границу между миром живых и миром мертвых, получает волшебные дары и проводника (как правило, женщину), подвергается испытаниям, вступает в противоборство с чудовищем (многие злодеи бондианы откровенные монстры), получает метку (рану или опознавательное средство), побеждает и возвращается в мир живых.

В чем суть этого странствия? Это описание первобытного обряда инициации, в ходе которого человек символически умирал и возрождался в новом статусе. Прохождение вместе с героем всех стадий испытаний как раз и дает аудитории чувство обновления, перезагрузки. Но для этого формула ритуала должна быть соблюдена с минимальными отклонениями.

Шпион в нашем мире – аналог шамана в мире первобытном. Он существует на границах миров, опасный и таинственный, пугающий и необходимый. Его способность в любой момент обернуться зверем, мертвецом, чужаком, врагом отталкивает от него и в то же время привлекает. Для него допустимы вещи, неприемлемые для прочих членов социума: ему дозволено лгать, убивать, красть, соприкасаться с ритуально нечистым. Он нужен племени как врата в Иное – но врата, чтобы удерживать Иное за порогом, должны с ним соприкасаться. Поэтому шаман не может жить среди людей, он обитает на отшибе, не имеет семьи, не участвует в повседневных делах народа. Он орудие воли племени, но не часть его. Но при смене общественной формации образ шамана сливается с образом воина. Так на свет появляется

герой – победитель чудовищ, нередко сам получудовище, но и полубог. Отмерли древние представления, в которых любой чужак – оживший мертвец. В мире героев чужак всего лишь враг, существо из плоти и крови, которое можно и должно победить силой оружия. Как некогда шаман, герой – полномочный представитель своего народа в Ином, но теперь он входит в Иное, бряцая оружием и сверкая доспехами. Мы все знаем героя, существовавшего на стыке архаики и классики. Героя, мимо которого никак не мог пройти итонский студент Флеминг. Героя, прославленного не только отвагой, но и хитростью, дипломатическими навыками и умением менять свой облик, являясь неузнанным то к врагам, то в родной дом, захваченный чужаками и ставший опасным. Героя, спустившегося в царство мертвых и благополучно нашедшего путь домой.

Да, речь об Одиссее, «многоумном Улиссе», стоящем особняком среди недалеких рубак – Аяксов, Ахиллов, Менелаев и прочих Агамемнонов. Именно он пробрался в осажденную Трою, чтобы разведать побольше об укреплениях и украсть Палладий, обеспечивающий троянцам непобедимость. Именно он построил Троянского коня, организовав тем самым первую в истории войн и разведок диверсию. Именно он распознал Ахилла среди девушек, где его спрятала Фетида. И он же оклеветал Паламеда, убедил других бросить на Лемносе раненого Филоктета и убил маленького Астианакса, сына Гектора. Жестокость так же присуща Одиссею, как хитроумие и отвага.

Конечно, было бы наивным утверждать, что Бонд списан с Одиссея непосредственно. Но архетип на то и архетип, чтобы работать изнутри подсознания. Мы уже сказали, что Флеминг хотел сделать своего героя скучным, но Бонд изначально не пожелал соответствовать образу «неприметного серого человечка». Вовсе не потому, что его создатель плохо знает свое дело, а потому, что Бонд, как и Одиссей, не только шаман, но и герой, а герою не пристало быть серым и неприметным. Бонд спит с женщинами направо и налево не потому, что автор не перерос юношескую гиперсексуальность, а потому, что его прообраз между битвами и мытарствами не вылезал из кроватей царевен, колдуний и богинь. Его соперники абсолютно чудовищны не потому, что автор совсем не умеет в психологию, а потому, что герою-шаману в антагонисты положены чудовища.

Забавно, что фильмы, насыщенные самой современной (на момент выхода) техникой, берут зрителя кричащей архаичностью типажей и сюжетов. Ритуальная формульность порой соблюдается буквально – например, в «Докторе Ноу» Бонд ползет по узкому вентиляционному ходу, словно по родовым путям, в «Бриллиантах навсегда» (Diamonds Are Forever; 1971) швыряет врага в кипящую жижу (бух в котел – и там сварился) и в этом же фильме попадает в руки врага и уходит живым трижды, строго по сказочной формуле. Чудовищность его противников также порой буквальна: среди них не только моральные уроды, но

и человек с тремя сосками Скараманга; гигант Челюсти, способный железными зубами перекусывать арматуру и цепи; нечувствительный к боли Одджоб со своей смертоносной шляпой и за ним целый ряд ну просто огромных мужиков, швыряющих Бонда, как ребенка.

Перезагрузка, перезагрузка, перезагрузка…

Ритуальная природа бондианы просвечивает не только в сказочно-архетипных киносюжетах. Вернемся к вопросу, который мы задели вскользь: помимо крейговского Бонда, который откровенно подтверждал фанатскую теорию «Агент 007 – кодовое имя, которое присваивают каждый раз разным людям», остальные фильмы сериала придерживались последовательности, в которой Бонд, несмотря на смену актеров, один и тот же человек. Но это не мешало нарушать последовательность для других персонажей и отношений с ними Бонда.

Например, в фильме Питера Ханта «На секретной службе Ее Величества» (On Her Majesty's Secret Service; 1969) происходит нечто странное. Между этим фильмом и предыдущим «Живешь только дважды» (You Only Live Twice; 1967) Льюиса Гилберта на роль героя был выбран другой актер, но сюжет все еще подразумевает, что перед нами все тот же Бонд и он все еще продолжает преследовать СПЕКТР по всему миру. В ключевой сцене Бонд сталкивается лицом к лицу с лидером организации СПЕКТР Эрнстом Ставро Блофелдом (которого тоже теперь играет другой актер). Бонд искал этого злодея уже несколько фильмов, и в предыдущем они даже впервые встретились. Но на этот раз Блофелд не узнает агента 007. Несмотря на то, что Бонд не использует никакой маскировки. Как так вышло? Нет, дело не в том, что Коннери передал лиру Лэзенби. Просто роман, по которому снят «На секретной службе Ее Величества», хронологически был первой встречей между Бондом и Блофелдом. В кино же авторы решили поменять части местами, но при этом не забыли, что Бонд и Блофелд в киноканоне уже знакомы.

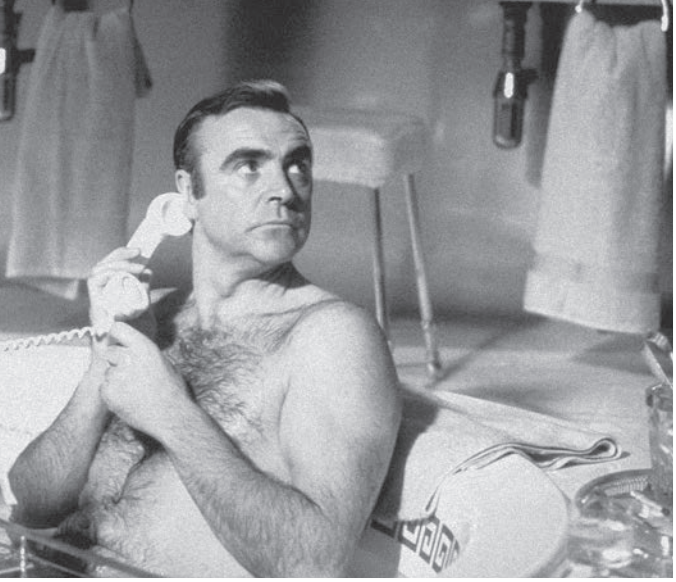
Это стало началом долгой традиции бондианы – наплевательски относиться к преемственности. Почти все приключения Джеймса Бонда существуют в изоляции друг от друга. Никто не упоминает его старые дела. Партнерши из старых фильмов почти никогда не появляются снова и не получают даже упоминания (кроме покойной жены, которой Бонд один раз принес цветы на могилу). Он множество раз меняет внешность, когда меняется актер, но никто никак это не объясняет – в отличие, скажем, от франшизы «Доктор Кто». В книжках Блофелд – мастер обмана и старается скрывать свою личность, ради чего регулярно проходит через пластические операции. Это почти никак не фигурирует в фильмах – точнее, фигурирует только в «Бриллиантах навсегда», где и высмеивается весьма ехидно (Бонд убивает Блофелда *дважды*, и оба раза это оказывается двойник). Актеры на роль Феликса Лейтера (друга Бонда из ЦРУ) меняются почти с каждым фильмом, но Бонд, несмотря на это, всегда его узнает.

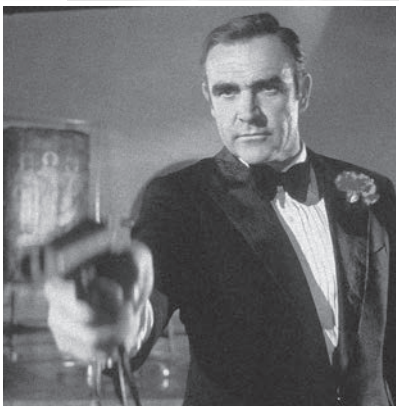
Это можно назвать просто небрежностью кинематографистов. Но если вернуться к ритуальной сущности Бонда и сюжетов о нем, мы получаем более изящное объяснение: будучи героем-шаманом, трикстером, Одиссеем, Бонд многолик по самой своей природе.

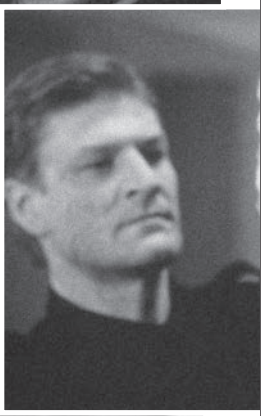
Вернемся и к античному прародителю. Чтобы остаться в стороне от войн, он притворяется безумцем, в Трою проникает, изуродовав себе лицо бичом; на Итаке Афина превращает его в нищего старика, и его не узнают даже родные. Шаман меняет маски, совершая свою литургию инициации новых поколений. Так же делают те, кто вместе с ним разыгрывает мистерию: они умирают в качестве детей и воскресают вновь в качестве юных воинов, затем будет перерождение в мужей и отцов, затем – переход в статус старцев. Но сама мистерия из года в год одна и та же, меняются только маски. Именно поэтому франшиза не подыскивает никакого объяснения замене игроков: сам Бонд, Манипенни, М, Кью, Лейтер, Блофелд и прочие маски могут менять носителей сколько угодно – главное, чтобы мистерия оставалась прежней и «перезагружала» измученного обыденностью кинозрителя, раз за разом проводя его через «понарошечную» смерть, воскреснув после которой он обновленным выйдет из кинотеатра.

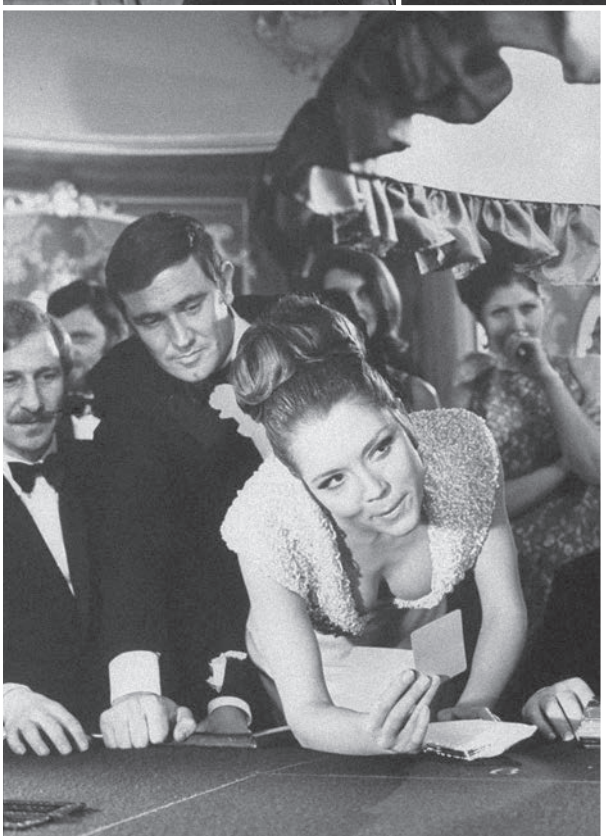
Ребут 2006 года дела не испортил – но попытка додать Бонду психологизма и драмы была немного сродни попытке научить шамана системе Станиславского: может, шаман и начнет произносить ритуальные фразы так, что Станиславский скажет «верю!», но суть литургии обновления-обнуления от этого мало поменяется; если же она начнет меняться радикально, шаман от метода тут же откажется. Многие фанаты сходятся на том, что сам Крейг, возможно, лучший Бонд после Коннери, но по-настоящему хорош из всего ребута только «Казино “Рояль”», остальным не хватает благородного безумия, буффонады. Бонд вполне может поменять расу или пол, вот чего он точно не может – это стать реалистичным. Ребут уже балансирует на грани: еще немного, и травмированный, надломленный Бонд Крейга стал бы Джейсоном Борном, а то и Алеком Лимасом, вернувшимся с холода, а вот этого точно нельзя допускать.

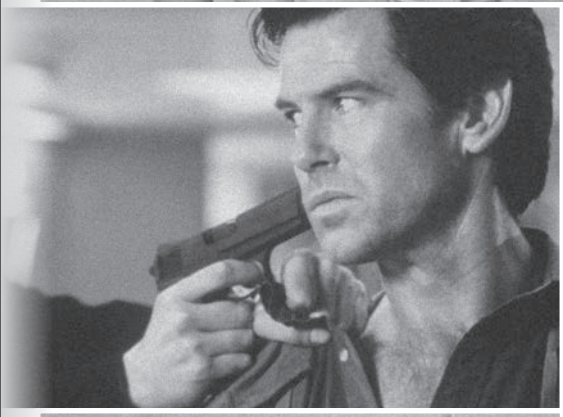
В любом случае это перезагрузка. ◆

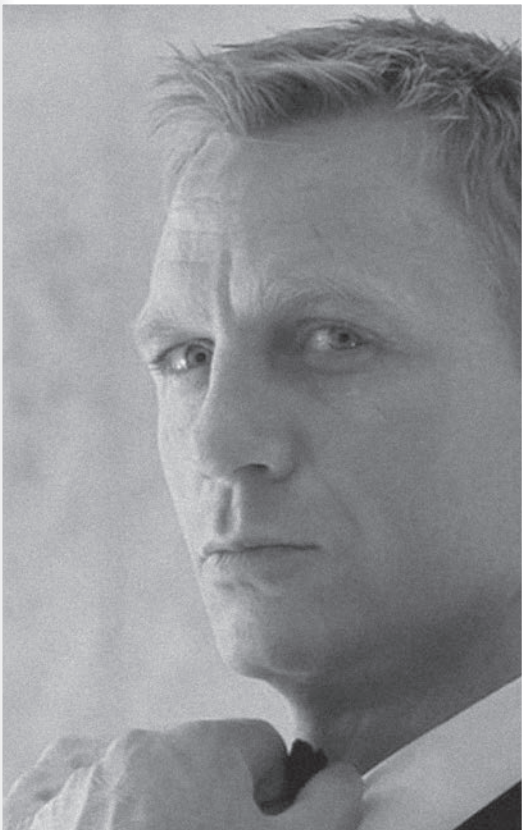












Петр Карцев

РОЗА ЕСТЬ РОЗА

От автора к герою бондианы

В конце июля 1944 года генерал Джордж С. Паттон, готовившийся принять командование Третьей армией и для успеха операции «Кобра» нуждавшийся во всех разведывательных ресурсах, до каких мог дотянуться, пригласил на ланч к себе в штаб директора британской морской разведки контр-адмирала Рашбрука и его личного помощника капитана 2-го ранга Яна Флеминга. Паттон принял гостей экспансивно, в своей преувеличенно лицедейской манере, напомнив им Лоренса Оливье в роли Генриха V. После часовых переговоров капитан Флеминг принес извинения и предпочел ланчу под генеральским тентом уединенный пикник с другом Робертом Харлингом. Реквизировав под свое командование армейский джип, двое друзей провели пару часов в отдаленной глуши где-то среди нормандских дюн, беседуя о разном. В какой-то момент речь зашла о планах на неизвестное будущее, неизбежно приближавшееся вместе с концом войны.

Флеминг сказал, что собирается написать «шпионский триллер, который положит конец всем шпионским триллерам».

Поскольку речь шла о способах заработать на жизнь, собеседника удивил такой зыбкий и ненадежный в своей амбициозности проект. Так или иначе у Харлинга еще долго не возникало поводов вспомнить эти слова. Флеминг, родившийся в банкирской семье и принадлежавший к самой верхней, привилегированной прослойке профессионального среднего класса, человек колоссального личного обаяния, намеренно культивировавший загадочную отстраненность манеры, для многих привлекательную, обладал широкими связями в истеблишменте, и проблема безработицы перед ним не стояла. Издатель воскресного приложения к «Таймс»

лорд Кемзли предложил ему астрономический оклад за место редактора иностранных новостей. Флеминг согласился при условии, что вместо редактора будет называться менеджером. Он хотел избежать таким образом необходимости фактически работать, то есть писать регулярную редакторскую колонку, и позже утверждал, что, хотя знает пятьдесят семь разновидностей управляющих директоров, не делающих «ни хера» (*fuck all*), сам принадлежит к одной из всего трех-четырех, делающих «меньше, чем ни хера».

Одним из условий его сказочного контракта был ежегодный двухмесячный зимний отпуск. Он проводил его на Ямайке в доме, который построил для себя после войны и назвал Goldeneye (отсылка, в частности, к роману Карсон Маккаллерс «Отражения в золотом глазу», насквозь проникнутому темой садомазохизма, – поставим здесь мысленную закладку). Там каждый год вдали от лондонской суеты он собирался начать писать, но каждый год праздность и гости заставляли его отложить обременительное начинание. Только предстоящий брак и необходимость обеспечивать семью заставили его наконец взяться за дело зимой 1952 года. Первый роман о Бонде, «Казино “Рояль”», был закончен за время отпуска. Тогда и в будущем Флеминг садился писать на три-четыре часа по утрам и еще на час с шести до семи вечера. Никогда не возвращаясь к написанному для перечитывания и не утруждаясь никакой правкой, он достигал таким образом намеченного ежедневного минимума в две тысячи слов. Помимо прагматики метода здесь интересна спонтанность и неотрефлексированность текста – или, в еще более психологических терминах, прямая связь необработанного текста с материалом авторского бессознательного.

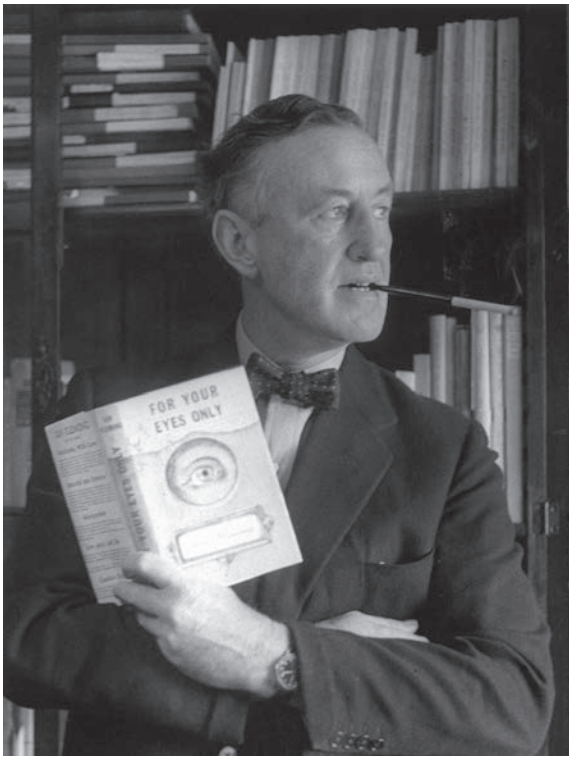
Что происходит в романе, обещанном другу Харлингу как альфа и омега триллерного жанра? На удивление мало. Помимо знаменитой карточной игры с центральным антагонистом Ле Шиффром – описанной живо, литературно и с доскональным знанием дела – львиная доля текста посвящена двум ключевым событиям: почти фантастически изощренной и варварской пытке, которой Бонда подвергает его противник, и краткому обреченному роману с первой «девушкой Бонда» Веспер Линд. Взаимосвязанные интересы автора к женщинам и садомазохизму хорошо изучены в деталях, но рутинно приписываются грубому коммерческому инстинкту, направленному на шоковый успех. Хотя такие соображения могли быть Флемингу не чужды, скрыть в тексте – в отличие от того же фильма – глубинную авторскую индивидуальность и ее движущие мотивы практически нереально. Скорее, Флеминг маскировал коммерческой ориентацией текстов их личную и болезненную значимость.

Если попытка психоаналитического подхода к столь простому, казалось бы, и вдоль и поперек изученному литературному явлению, как бондиана, кажется искусственной или чрезмерно изощренной, то только на первый взгляд. В бытность свою студентом в Мюнхене и Женеве Флеминг не просто интересовался психоанализом, но написал

курсовую работу по трудам Юнга – тогда еще далеко не мировой знаменитости, которой тот стал в 1950-е годы. Сохранилось письмо, отправленное Флемингом в Цюрих доктору Юнгу с просьбой разрешить перевод на английский язык его работы о символических аспектах врачебной и алхимической практики Парацельса. Разрешение было любезно дано, и перевод выполнен. Будущий создатель Бонда читал не только Фрейда и Адлера, но «этих феерических психологов» (его слова) Вайнингера и Гроддека. Забытый ныне мыслитель Отто Вайнингер, покончивший с собой в двадцать три года, посвятил монументальную работу «Пол и характер» в первую очередь «женской проблеме»: сексуальной типологии, природе полового влечения, отношениям полов и невозможности примирить их несовместимую природу, а также взаимопроникновению женских и мужских аспектов в психику противоположного пола. Позднее, в годы войны, Флеминг обнаружил в беседах с Харлингом неожиданное знакомство с лондонским психоаналитическим сообществом и его жаргоном.

Обосновав таким образом применимость подхода, вернемся к «Казино “Рояль”». Во время первого ужина с Веспер Бонд почти пылко, с мальчишеской наивностью делится с ней своей страстью к идеально приготовленным еде и напиткам, сам отмечая, что в подобной привередливости есть что-то от старой девы. Ответная реплика Веспер искренне и по-девичьи пафосна: «Я люблю жить полной жизнью, извлекать максимум из всего, что делаю. Только так и стоит жить». Затем она тут же рефлексирует: «Но я говорю, как школьница». Справедливо: перед нами, очевидно, двое эмоционально незрелых людей, пытающихся нащупать зрелый, взрослый стиль и возможность контакта. Бонд в особенности звучит не как матерый секретный агент, а как только что выпущенный в мир итонский школьник, полный наивного энтузиазма и начисто лишенный уверенности в себе. (Репутация Итона как школы для джентльменов, выпускающей в мир не мальчиков, но мужей, готовых политиков и стокброкеров, только подчеркивает неизбежную обратную сторону медали: подавленную эмоциональную сферу. Флеминг, который провел в Итоне шесть лет, позднее оплакивал скудные литературные лавры его выпускников, вспоминая из замеченных потомством разве что Шелли и, с оттенком иронического презрения, Сирила Коннолли.) Немногочисленные элементы сюжетной механики в литературной бондиане позаимствованы напрямую из приключенческих книжных сериалов для подростков вроде «Бульдога Драммонда», как, например, история с болгарскими наемными бомбометателями в «Казино “Рояль”», практически единственный эпизод экшна во всем романе. Шпионский антураж сам по себе не слишком занимал автора, называвшего Европу, опутанную интригами «холодной войны», фениморкуперовской выдумкой (еще один любопытный инсайт в его круг чтения: если у нас Купер был востребован вплоть до 1980-х годов, то в Англии уже в начале прошлого века о нем мало кто вспоминал).

Флеминг сам признавал за собой «подростковый склад ума» и как минимум однажды сказал, что «всю жизнь был клоуном». Он первоначально стыдился романа и долго откладывал подступы к публикации. Только в мае 1952-го за ланчем он спросил поэта и романиста Уильяма Пломера, как выпустить из женщины сигаретный дым. Пломер, привычный к стандартному флеминговскому дискурсу, был уверен, что за этим последует скабрезный анекдот или описание девиантной сексуальной практики. Но оказалось, что Флеминг ищет верный глагол. «Ты написал книгу!» – воскликнул Пломер. Подобная форма непрямого, подкинутого признания сама по себе напоминает детскую уловку. Флеминг назвал роман «жутким придурковатым опусом» и выразил уверенность, что Пломер после прочтения перестанет с ним разговаривать.



Ян Флеминг

Между тем Бонд и Веспер все еще в ресторане. Секретного агента бросает из крайности в крайность. Минуту назад словоохотливый и пылкий, «внезапно он пожалел об интимности их ужина и разговора. Ему показалось, что он сказал слишком много…» Бонд становится краток и резок: «При первом намеке на общее удовольствие… он внезапно обратился в лед и грубо оттолкнул ее, как если бы теплота была для него ядом». Их отношения продолжаются в том же ключе, как проскакивания несовпадающих шестеренок: Веспер встречает страсть Бонда холодностью, и наоборот (Отто Вайнингер предупреждал). Степень его внутренней брошенности зашкаливает: лежа в больнице после пытки хлопушкой для ковров, он ревнует из-за того, что Веспер проводит день на пляже. «Как все суровые, холодные мужчины, он легко сбивался на сентиментальность»; киносценаристам придется отбросить эту характеристику, но романный Бонд впадает не только в сентиментальность, но и в капризность, ревность, угрюмость, уныние, апатию, агрессию и весь набор детских защитных реакций на равнодушие взрослых. (Если нужна подсказка, то главным взрослым – или «первичным объектом» в терминах психоанализа – для ребенка является мать.) Мало того, Бонд позволяет этим субъективным состояниям легко доминировать над трезвой объективностью разведчика и пропускает порой такие явные сигналы опасности или предательства, что сюжетное напряжение дает сбой из-за чистого неправдоподобия ситуации.

Много копьев было сломано по вопросу о том, кто стал прототипом Бонда, но Флеминг, очевидно, описывает собственный психологический портрет. «С большинством женщин его манера представляла

Ян Флеминг, Энн Флеминг, Ивар Брайс и Роберт Харлинг на Ямайке, 1950-е

собой смесь угрюмости и страсти. Длительные маневры соблазнения вызывали у него почти такую же скуку, как последующая канитель разрыва». Это из «Казино “Рояль”». «Он смотрел на [женщин], как школьник. Они были для него далекими, загадочными существами, которых ему никогда не понять, но которых, если исхитриться, можно порой переиграть и унизить». Это леди Мэри Пэкенэм, одна из платонических подруг Флеминга в 1930-е годы (в замужестве леди Мэри Клайв; автор нескольких романов, написанных под псевдонимом Ханс Даффи, почти не уступающих раннему Ивлину Во или Энтони Пауэллу). Это достаточно типичный эмоциональный склад для английского ребенка из привилегированной семьи, который с восьми-девяти лет отправлялся жить в частную школу и лишался, таким образом, материнского тепла как раз в период подступающего пубертата. Погруженные в закрытую маскулинную среду, мальчики привыкают обесценивать чувства, которых им не хватает, и в этом, в частности, лежит объяснение того факта, что садомазохистские интересы в английском привилегированном классе были особенно широко распространены: сексуальные отношения выстраиваются по оси вины и агрессии вместо эмоциональной близости.

Флеминг всю жизнь питал интерес к порке, но пасовал перед стойкой эмоциональной привязанностью и выражением чувства. Когда Харлинг однажды спросил его, сколько раз жена Энн сидела у него на коленях, автор Бонда ответил только непонимающим взглядом. Его связи с женщинами были многочисленными, начиная еще с Итона и военного училища, которое ему пришлось досрочно покинуть из-за постыдного гонорейного эпизода. Ни одна из этих связей, однако, тогда и в будущем, не была глубокой и прочной. Все отношения строились по тому же шаблону, что динамика между Бондом и Веспер: женская холодность вызывала у него ощущение брошенности, тогда как теплота и привязанность отпугивали; по-настоящему

возбуждал только садистический секс; он же, продуцируя чувство вины, вызывал отвращение; отсюда мизогиния Бонда. Будущая жена в частных разговорах описывала Флеминга как небрежного и равнодушного любовника (*bang bang, thank you ma'am*), торопившегося вернуться из ее постели домой, чтобы не жертвовать привычным домашним завтраком. Так и Бонд почти всегда ограничивал свои романтические увлечения единственной встречей. У автора секс вызывал посткоитальное отвращение, а отдавшаяся ему женщина – презрение (характеристика Мэри Клайв); у Бонда, естественно, всегда были объективные обстоятельства, требовавшие его немедленного внимания и бесконечно упрощавшие расставание; да и сами женщины Бонда достигали сексуального просветления за один сеанс и не настаивали на продолжении: идеализированная мужская фантазия в чистом виде. Не все, впрочем, так просто. Примерно на середине романа Бонд предлагает Веспер (после всей эмоциональной карусели их асинхронного притяжения и отторжения) ни много ни мало как законный брак. Казалось бы, это неожиданно для профессионального разведчика в оперативной обстановке. Для Бонда, однако, это легкий эмоциональный паттерн, отчасти аспект уже упомянутой сентиментальности: в «Из России с любовью» он предложит брак русской разведчице Романовой еще быстрее, после первой ночи, причем как нечто само собой разумеющееся – настолько, что возникает мимолетное ощущение, будто мы в викторианском романе, где согрешивший по слабоволию герой торопится урегулировать ситуацию единственно возможным путем. Бонд так или иначе готов рассматривать идею брака – или хотя бы фантазировать о ней – еще в нескольких романах, но обстоятельства всегда выручают его: объект предложения либо не воспринимает его всерьез, либо предает, либо умирает сразу после свадьбы, как в знаменитом финале «На тайной службе Ее Величества».

Это очевидная авторская реминисценция о жизненном эпизоде из конца 30-х – начала 40-х годов, когда женщина по имени Мюриэл Райт, глубоко привязанная к Флемингу, поддерживала с ним долгие отношения романтической дружбы, не скрывая готовности выйти за него замуж в любой момент. Она погибла при бомбежке Лондона в 1944-м, когда Флеминг, по мнению некоторых посвященных, как раз почти созрел, чтобы предложить ей руку и сердце (хотя это, может быть, позднейшая романтизированная версия событий). Так или иначе, отношение Флеминга к погибшей подруге моментально сменилось с осторожного на сентиментальное: он оплакивал ее как единственную «созданную для него» женщину. По замечанию одного из друзей, «с Яном проблема в том, что нужно умереть, чтобы вызвать у него какие-то чувства». Подобная динамика легкой романтизации и сентиментализации недоступного идеала при холодности к присутствующим, осязаемым женским фигурам – еще один симптом для собираемого нами анамнеза.

«Из России с любовью», режиссер Теренс Янг

Первый роман о Бонде, как уже упомянуто, совпал по времени с поздним браком автора. В одном из последующих романов мнение героя о ловушках и опасностях супружеской жизни в точности совпадает с фактическим опытом Флеминга: «[Жена] заставит меня разносить гостям круглые канапе в гостиной L-образной формы. И сразу пойдут эти кошмарные скандалы в духе «да, все так и было” – «нет, было не так», которые почему-то неотделимы от брака. Меня надолго не хватит» («Бриллианты навсегда»). Хотя Флеминг выстоял до конца (в момент ранней смерти он был на грани развода), его отношения с женой обнажили проблему амбивалентной привязанности (психологический термин): это расхожая как-бы-шутливая формулировка с позиций мужского шовинизма о том, что с женщиной и жить нельзя, и пристрелить жалко. Супруги ссорились и скандалили почти непрерывно, когда были вместе, но, расставаясь, тут же западали в страх брошенности и начинали обмениваться тревожными звонками и письмами в лихорадочной спешке скорее воссоединиться. Непрерывная цикличность динамики – лучшее доказательство (если такое необходимо) ее устойчивой психологической подоплеки.

Тема отношений полов не давала Флемингу покоя ни до, ни после брака. Не вынося никакой сложности чувств и никогда не жертвуя своим эгоизмом, он не мог отделаться от ощущения, что упускает что-то важное, сто́ящее и даже необходимое. Он не переставал расспрашивать женатых друзей об их супружеской жизни; Харлинг, проживший десятилетия в счастливом браке, вызывал у него настойчивое, почти назойливое любопытство. Интерес, иногда замаскированный недоверием, представляли все аспекты организации гармоничной пары, от подробностей секса до предмета возможных разговоров с женщиной, от допустимости измен до совместимости вкусов. Трудно не усмотреть в этом все ту же эмоциональную незрелость вечного школьника,

«Казино “Рояль”», режиссер Мартин Кэмпбелл

неспособного в своем закрытом интернате для мальчиков представить отношения с противоположным полом, вызывающим взаимосвязанные чувства страха, презрения и любопытства. Флеминг всю жизнь предпочитал, как Бонд, мужскую обстановку, занятия, игры, группы; интересно, что группы его друзей при этом были четко разделены и никогда не пересекались. Харлинг называл их дружескими восьмигранниками: каждая группа включала по шесть-восемь человек из разных жизненных пластов или сфер – бывшие коллеги по брокерской работе в Сити; партнеры по гольфу; партнеры по бриджу; военные друзья; книжные хоббисты (Флеминг, как немногим известно, был издателем и заядлым коллекционером) и т.д. Мысль о возможном перетекании друзей из группы в группу казалась тревожной, ибо предполагала возможность их ухода из-под пристального контроля, что, в свою очередь, влекло опасность остаться брошенным.

Пришло время уточнить, что подобного рода симптоматика не формируется в школе, даже в Итоне – при всех наших акцентах на этой теме, – а складывается намного раньше, почти в пеленках, о чем Флеминг с его глубоким интересом к психодинамике не мог не знать. Пришло время познакомиться с матерью героя.

Ивлин Флеминг играла на скрипке и писала акварели, но богемная фривольность сочеталась в ней со снобизмом, характерным для ее происхождения (чуть не дотянувшего до верхушки среднего класса), а также с чрезмерным женским тщеславием. Старший брат Питер, родившийся годом раньше Яна и обладавший хрупким здоровьем, получал почти все материнское внимание и львиную долю подарков и поощрений. (Питер издал свой первый бестселлер за двадцать лет до «Казино “Рояль”» и вплоть до самых последних лет Яна далеко превосходил его известностью и гонорарами.) Существуют воспоминания очевидцев об эпизоде, когда пятилетнего Яна настолько

расстроили преференции, оказанные брату, что он в слезах, криках и конвульсиях был физически выдворен из гостиничного ресторана. Значительную часть времени он проводил в одиночестве с гувернанткой. Сиблинговое соперничество сделало из него семейного хулигана; одним из нетленных подвигов стало откручивание от пола унитаза, который Ян перетащил в гостиную. Помимо очевидной фрейдистской подоплеки инцидента (испражнения символически увязаны с творческим актом, но также и с анальными – гомосексуальными, садистическими – формами удовольствия) мы можем видеть здесь формирование будущего литературного героя, Бонда, как садистического трикстера, трансгрессивно попирающего общественные и нравственные нормы. Интересно заметить, что вопреки всей логике агентурной работы Бонд никогда не шифруется и не носит маску фальшивой индивидуальности; собственно, его прямое и дерзкое заявление индивидуальности – *The name's Bond; James Bond* – стало фирменной фишкой и даже, по данным некоего рейтинга, самой популярной культовой репликой в кинематографе. Отметим также этимологический и семантический шлейф его фамилии, ассоциирующейся с понятиями долга, долженствования, плена и связанности.

Едва ли не самый тяжелый, ограничивающий и жестокий плен, в который может попасть человек, причем с рождения, называется в юнгианской терминологии негативным материнским комплексом. Если *бондинг* ребенка с матерью – залог его нормального психического развития, то отсутствующая или не дающая любви мать становится, напротив, кардинальным обременением. Ивлин была для Яна холодной, критикующей, обесценивающей, «кастрирующей» фигурой. Ее предпочтения всегда лежали на стороне других мужчин, будь то старший брат или перманентный любовник художник Огастес Джон, с которым она связала жизнь после гибели мужа (в первую мировую). В довершение детских травм, вызванных родительским пренебрежением, Ян был лишен доли в отцовском наследстве, которое из традиционных соображений перешло под попечение матери до совершеннолетия старшего сына. Мать в будущем использовала эти деньги как инструмент контроля и эмоционального шантажа (в частности, вынуждая уже взрослого Яна жить в ее доме, чтобы соответственным образом контролировать его интимные связи). Негативный материнский комплекс в классическом виде складывается под влиянием жесткой, отвергающей матери и формирует не только эмоциональную преграду к гармоничным отношениям с противоположным полом, но и объективный, предметный паттерн союза с несовместимым, ненадежным или даже мертвым партнером (вспомним «случайную» гибель верной и эмоционально теплой Мюриэл Райт, возможной «аниматической» фигуры, то есть, условно говоря, идеального подсознательного женского образа, противоположного негативной матери). В психологии к доминирующим негативным свойствам личности применяется понятие «захваченность

Шон Коннери, Ян Флеминг

комплексом». В случае негативной матери это в том числе, и даже для мужчины, «присоединение» к ней, то есть неосознаваемое занятие тех же позиций и разделение общей поведенческой и эмоциональной динамики. Это, в частности, объясняет последовательное разрушение субъектом собственных и, казалось бы, желанных достижений, в том числе в сфере отношений. Мэри Клайв однажды ошарашила Флеминга наблюдением, что он ведет себя в точности, как его мать, «только без скрипки».

Одним из следствий негативного материнского комплекса может стать формирование в ребенке пограничной структуры личности, основанной на переживании «ненадежного объекта» (то есть матери) и вытекающем отсюда страхе брошенности, который, в свою очередь, накладывает отпечаток на всю последующую динамику межличностных отношений. Первоочередными защитами в таком случае становятся, с одной стороны, контроль, с другой – отказ от длительных отношений и глубокой вовлеченности. Мы упоминали и намеренно культивировавшуюся Флемингом отстраненность манеры, которую особенно отмечали все, кто его знал; и краткость его любовных связей, ограничивавшихся, как правило, первым и последним сексуальным актом. Мэри Клайв несколько раз подчеркивает в своих емких воспоминаниях о Флеминге его способность на удивление глубоко понимать, даже проникать в собеседника и при этом полное отсутствие интереса к нему. Когда в предпоследнем романе автор озаботился ранней биографией героя, он одарил его той же брошенностью в виде раннего сиротства: родители Бонда погибают в альпинистском походе. Что касается контроля, то что может быть предельным воплощением самой

Ян Флеминг с матерью. 1957

идеи, если не секретный агент, который единолично держит в своих руках судьбы мира?

Исходя из обозначенного психологического фона, легко прочертить недостающие пунктиры, если такие остались, между фигурами Флеминга и Бонда: странный интерес к отношениям с противоположным полом при неспособности их устанавливать; спешные предложения брака как сублимированный автором поиск суррогатной, «хорошей» матери; неизменный финал любовных интерлюдий в брошенности, потере и предательстве; тема женского вероломства (большинство женщин Бонда – вражеские агенты или, по крайней мере, потенциальные вражеские агенты, иначе говоря, принципиально разрушительные фигуры по отношению к нему); пытки, которым подвергается герой, основаны в первую очередь на страхе (и реальной возможности) кастрации; фигуры антагонистов принадлежат по большей части к старшему поколению и к стране, которую описывает устойчивый троп *Mother Russia*; даже в названии всесильной, устрашающей, вездесущей и иррационально непобедимой вражеской организации *SMERSH* содержится материнский корень *mer-*. Один из самых знаменитых антагонистов Бонда Роза Клебб – воплощенная Баба Яга, темная материнская фигура из ночного кошмара. Девичья фамилия Ивлин Флеминг – Роуз (роза).

Ян пережил Ивлин всего на две недели. Захваченность материнским комплексом не позволяет ребенку сепарироваться от первичного источника жизни, самостоятельно существовать вне материнского лона. По мере того, как Ивлин угасала от серии инсультов, все окружающие отмечали, как Ян тоже быстро теряет жизненные силы и причины жить: он упорно подгонял себя в могилу алкоголем, не видел будущего в распадающемся браке, и даже Бонд смертельно наскучил ему. Роберт Харлинг вспоминает его завороженность цитатой из биографии Байрона: «Байрон ненавидел женщин потому, что ненавидел мать и был, вероятно, глубоко обижен ею; он преследовал их потому, что от любви и восхищения мало кто охотно откажется, и в силу собственных женственных черт, из-за которых был подвержен странному влиянию женского общества, сколь бы ни презирал его». Флеминг явно хотел сделать Бонда идеализированным мужским архетипом, но одно из главных искушений литературы – откровенность, возможность

поделиться с миром собственной уязвимостью, выкрикнуть ему в лицо свою обиду. И Бонд вопреки всем намерениям стал жертвой качеств, которые в жизни автор более или менее успешно скрывал: сентиментальности, перепадов настроения, капризной эмоциональной жестокости; негативных материнских черт, не преодолеваемых без материнской любви.

Флеминг любил перефразировать – с точностью до наоборот – Джона Донна, периодически роняя в разных контекстах: «Каждый человек – остров». Он создал литературного героя, принципиальное качество и условие существования которого заключается в необходимости быть одиночкой, в том числе потому, что любой контакт с ним деструктивен. Основная динамика его образа – изначально невозможная, обреченная попытка разделить это одиночество с кем-то противоположным и в то же время идентичным ему самому; он же противостоит себе, вооруженный большим пистолетом и непогрешимой способностью выбирать в партнерши вероломных или обреченных женщин. Его внутренний психологический конфликт – как, по правде сказать, любой психологический конфликт – неразрешим, но через юнговскую трансцендентную функцию, допускающую интеграцию разнонаправленных желаний, и с помощью изначально фальшивой технологии запечатления теней и света на целлулоидной пленке, предназначенный в ритуальную жертву темной матери герой-одиночка становится достоянием всего мира и обретает спасение в бесконечной возобновляемости жизнеутверждающего творческого акта. ◆

Анна Закревская

ГАРРИ ПАЛМЕР И ДАРЫ СМЕРТИ

«Досье “Ипкресс”»
The Ipcress File По роману Лена Дейтона
Авторы сценария У.Х. Канэуэй, Джеймс Доран
Режиссер Сидни Джей Фьюри
Оператор Отто Хеллер
Художники Кен Адам, Питер Мёртон
Композитор Джон Барри
В ролях: Майкл Кейн, Найджел Грин, Гай Доулмен, Сью Ллойд, Гордон Джексон, Обри Ричардс, Фрэнк Гэтлиф, Томас Бэптист, Оливер Макгриви, Фрида Бэмфорд и другие
Lowndes Productions Limited, Steven S.A., The Rank Organisation Film Productions Ltd.
Великобритания
1965

Палмер. Гарри Палмер. Бывший военный, сотрудник английской разведки, персонаж с криминальным прошлым, свободолюбивыми замашками, пронзительными глазами Майкла Кейна. Секретный агент не хуже других. Шагнувший на экран из шпионских романов Лена Дейтона – впервые с фильмом «Досье “Ипкресс”» в 1965 году, который задумывался как некая противоположность Бонда. Вскоре вышли «Похороны в Берлине» (1966) и «Мозг ценой миллиард долларов» (1967). Агент 007 сам изначально создавался как в общем-то скучный персонаж, а Палмера решили сделать еще скучнее. Невзрачное имя придумал Кейн. Кстати, в романе повествование ведется от безымянного первого лица, и наш герой, когда его вдруг называют Гарри, признается: «Вообще-то меня зовут не Гарри, но в нашем деле трудно помнить, может быть, когда-то и звали».

Гарри действительно антипод Джеймса. Вместо роскоши и экзотики неземных локаций – блеклое солнце привычного, чуть обшарпанного Лондона. Вместо звонких и ладных машин – (вынужденные) прогулки пешком и общественный транспорт. Вместо всепонимающей няньки Манипенни – сардоническая бабулька Элис с сигаретой в зубах. Вместо женских взглядов и вздохов Гарри сам задумчиво улыбается и вздыхает, наблюдая за стайкой девушек в нарядных платьях за окном. Вместо того чтобы просто соблазнить, как умеет 007, говорит девушке: «Я приготовлю тебе лучший завтрак на свете!» (Ночь они провели не вместе.) И это не фигура речи, действительно деловито готовит. А когда в «Похоронах в Берлине» роскошная, невинно встреченная в фойе отеля девушка пытается соблазнить *его*, удивляется, не верит, тут же проверяет, не шпионка ли (оказывается, что шпионка…).

Первое появление – пронзительный будильник на другом конце комнаты, размытые близоруким взглядом очертания крошечной квартирки. Первый в истории супергерой-очкарик. Идет за газетой, долго и вдумчиво, с любовью готовит себе кофе, снова почти засыпая. Где-то в складках смятой постели валяется пистолет. Раннее утро, тупая работа.

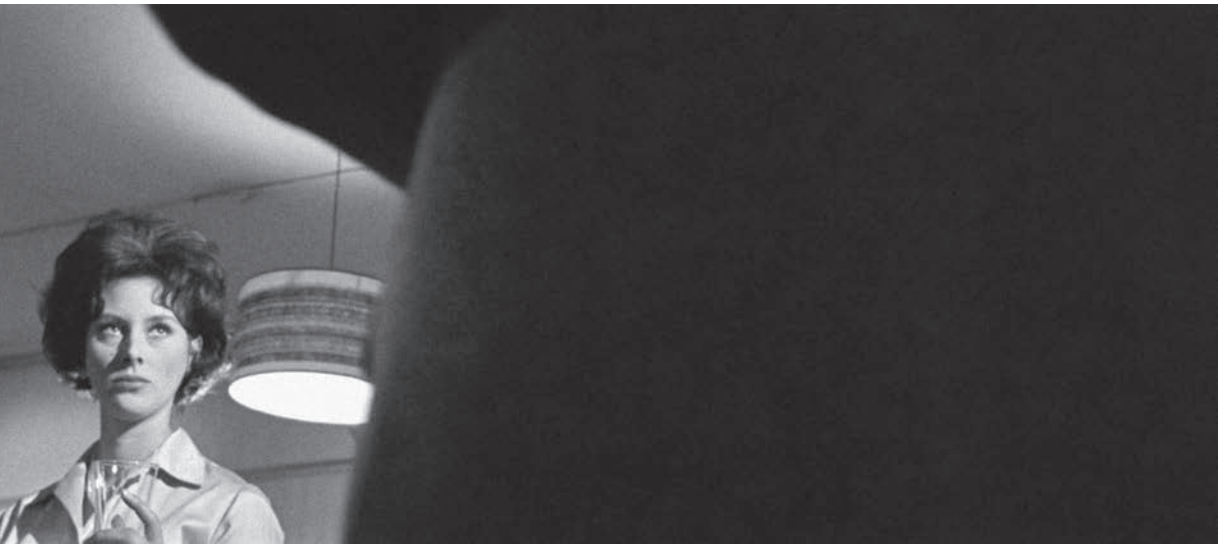
Пока Гарри заваривает себе кофе, во вселенной по соседству гремят «Шаровая молния» (1965) и «Живешь только дважды» (1967), там Джеймс улетает в небо с помощью абсолютно нелепого фантастического рюкзачка, неведомая космическая рыбина, почти что в духе Шванкмайера, поедает, то есть похищает, американские и советские спутники. Творится черт знает что.

«Досье “Ипкресс”», режиссер Сидни Джей Фьюри

Бонд широк, международен и аристократичен. Если садится за карточный стол с противником, неизменно выигрывает. Чистое везение – даже оно на его стороне. А прежде чем уйти незамеченным из гостиничного номера оппонента, съедает виноградинку, чуть ли не подмигивая зрителю. Бонд 60-х вообще удивительно медлителен. Есть в легкости и медлительности, с которой агент 007 скользит по поверхности жизни, что-то безусловно упоительное. Не таков Палмер. Он-то по уши в будничном и скучном. Ходит по узким казенным коридорам, расписывается за выданное оружие (Бонд бы не стал). Если по шпионской работе надо опросить двадцать подозреваемых, то потом надо заполнить двадцать бумажек. Наш секретный агент обреченно хлопочет о повышении оклада.

В общем, можно подумать, что истории о Гарри Палмере что-то вроде шпионского реализма кухонной раковины. Такое ответвление шпионского жанра еще называют stale beer («залежалое пиво») против бондовского dirty martini («грязный мартини»). Впрочем, реализм этот, конечно, мнимый.

Над «Досье “Ипкресс”» работала в основном та же команда, что и над бондианой: продюсер Гарри Зальцман, композитор Джон Барри, монтажер Питер Хант, художники Питер Мёртон и легендарный Кен Адам. И в то время как «картинка» Бонда 60-х нередко выглядит несколько случайной и уж точно не «сложной», в «Досье…» (оператор Отто Хеллер, между прочим, снял роскошно-барочную «Пиковую даму» 1949 года) композиционно, тонально и цветово разворачивается свой сюжет. Кадры – как затемненные, но все же прозрачные, болотного цвета стекляшки в витраже с резкими красными всполохами (тема предательства?). Им вторят столь же резкие, наклоненные ракурсы камеры, выхватывающие сцену то снизу, то сбоку.



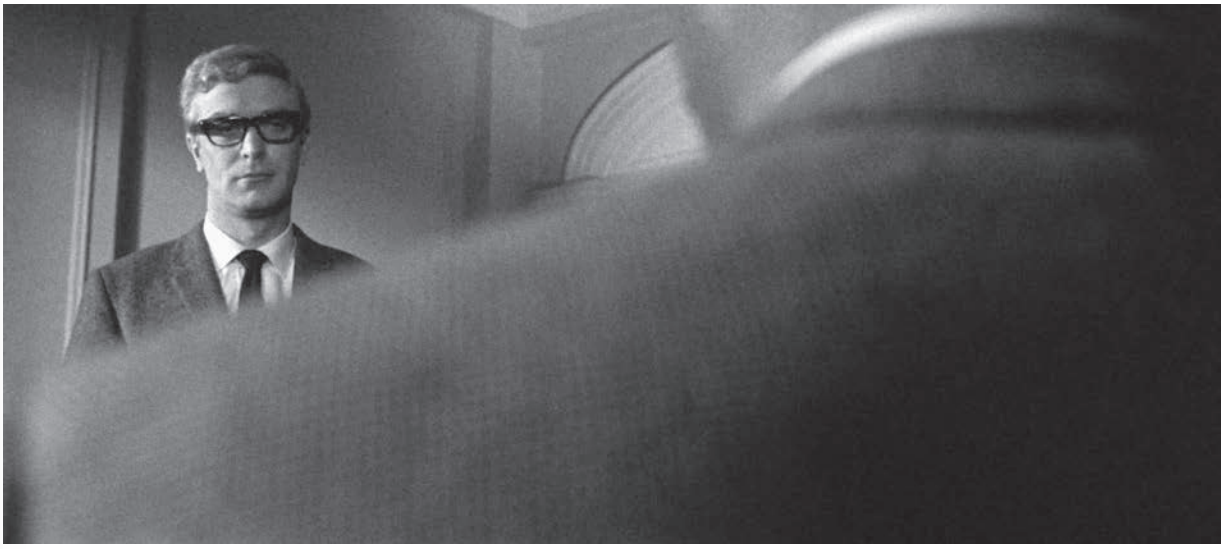
«Досье “Ипкресс”»

Уже на открывающих титрах, когда Палмер хватает пиджак со стула, стул этот темным силуэтом загораживает большую часть кадра. Сцены диалогов и слежки построены похожим образом – например, чья-то огромная спина закрывает собой почти весь кадр, а кто-то маленький виднеется в просвете. Самую крупную экшн-сцену – неуклюжую драку Палмера со злодеем – мы неудобно наблюдаем сквозь стекла красной английской телефонной будки. Эта загроможденность кадра вынуждает, с одной стороны, архитектурно его строить, а с другой – поддерживает сложность шпионского сюжета, отзываясь сумрачному миру теней и предателей, с крошечными фигурками (пешками) на фоне чего-то большого и непонятного. Взгляд из-за плеча – это вечно ищущий опасность или улики шпионский взгляд.

Книжного Палмера выбирают для дела, где надо разоблачить вечного предателя среди своих, потому что считают его «сложным». У Дейтона герой получился необыкновенным (играет сам с собой в игру – придумывает случайную дату и вспоминает к ней историческое событие). Как Алиса в Стране чудес летит к смерти, все вокруг

замечает и меланхолично дивится. Палмер Кейна тоже. При всей сумрачности этот мир поблескивает и теплыми гранями, сосредоточенными в ироничной улыбке актера. Таинственные встречи с соратниками и противниками происходят в супермаркете, уютно заставленном консервами, или на жалком концерте духовой музыки под открытым небом – маленькая нелепая сцена, пустые складные стулья. Представьте себе Бонда на складном стуле.

Палмера похищают, он просыпается в грязной одиночной камере какого-то злодейского логова в Албании – только для того, чтобы, вырвавшись оттуда, обнаружить, что по-прежнему находится в по-прежнему обшарпанном родном Лондоне. Главный макгаффин –



«Досье “Ипкресс”»

футуристическое, психоделическое по моде того времени промывание мозгов странной машиной, которая с помощью звуков и вибрирующих изображений должна стереть память и волю. Палмер какое-то время сопротивляется, ковыряя ладонь ржавым гвоздем, повторяет свое имя – и проигрывает. А в финале возвращает себе себя, почти случайно ударяясь о какую-то железяку, вспоминает, снова испытывая боль (то есть переживая свою человечность и смертность).

Кажется, Палмер за три фильма изменился больше, чем Бонд за всю свою долгую историю. Второй его выход, «Похороны в Берлине» (Funeral in Berlin; 1966), снял режиссер «Голдфингера» Гай Гамильтон, и движение в сторону бондианы стало очевидным – выход за пределы Англии, новые яркие краски, зелень Берлина, красно-желтый флаг, неоновые огни, ярко-салатовое платье девушки, а на месте оппонента смешной советский полковник. Заключительная часть трилогии, «Мозг ценой миллиард долларов» (Billion Dollar Brain; 1967), перелилась через край, превратившись уже почти в пародию и на Палмера, и на Бонда. Усталый Кейн в новом, морском с золотыми пуговицами,

пальто, ушанка. Причудливая Финляндия, мегаломанский злодей, страшный вирус, угроза третьей мировой и финальное ледовое побоище (режиссер Кен Расселл передает привет Эйзенштейну).

В «Досье “Ипкресс”» Дейтона есть момент, который можно перевести примерно так: «В храме воздух был ясен, чист и мягок, а так как утро дарит ощущение магии любому месту, воздух был мягок и в то же время словно звенел». Все в той же открывающей сцене первого фильма Палмер выходит на улицу – на часах восемь утра, и камера в просветах стройных кирпичных домов ловит прозрачное, розово-оранжевое утреннее солнце. Такое же одновременно мягкое и звонкое. Эта чудесная одновременность живет и в Палмере, который может соединять разное, противоречивое. Иногда смотрит стальным взглядом Картера (того, которого через шесть лет надо будет убрать), а иногда отпустит шутку и мягко улыбнется сам. Как будто знает больше про себя, про мир вокруг, про других людей, шпионскую работу и про то, какие шампиньоны лучше брать к обеду.

В бытовом ощущается пульс жизни, а за жизнью всегда стоит смерть. Если Джеймс Бонд умереть не может, даром что похороны случались в «Живешь только дважды», а в «Скайфолле» М писала его некролог, то Гарри Палмер – очень даже. Заключительная часть маленькой трилогии – безумное, как только Кен Расселл умеет, падение в кроличью нору придуманной латвийской зимы. Короткая, в отличие от жизни Бонда, экранная жизнь Палмера (два поздних воплощения 90-х не считаются) словно подчеркнула его хрупкую бренность.

Начиная с будничного утра в лондонской квартирке, заканчивая пробуждением в фантастическом номере гостиницы с портретом Гагарина над изголовьем Гарри Палмер балансирует между светлым (любовь к Моцарту, готовка, ухмылка), смешным (бюрократия) и темным (бюрократия, убийства, привычно-зловещие повороты шпионского сюжета). Летя во весь опор к смерти, успевает проснуться, надеть очки, сварить кофе и приготовить завтрак, раскрыть мировой заговор, спасти себя и других и даже (слава богу, теперь, вероятно, получится купить новую микроволновку) добиться небольшой прибавки к жалованью на секретной службе Ее Величества. ◆

Анна Филиппова

ДЕВОЧКА-ВОЗДУХ

Билли Айлиш: триумф гения над законами индустрии

Ей чуть меньше двадцати

30 июля 2021 года у поп-звезды номер один в мире, обладательницы восьми статуэток «Грэмми» американской певицы Билли Айлиш вышел второй студийный альбом Happier Than Ever. На обложке девятнадцатилетняя звезда в косплей-образе чувственной блондинки, отсылающем к Мэрилин Монро, – это радикальная смена имиджа после окрашенных в кислотно-салатовый и черный волóс, андрогинного оверсайза и агрессивной пластики подростка. Остепенившаяся Айлиш уверяет, что действительно чувствует себя счастливее, чем когда-либо. Она – воплощение тотально независимого артиста, обязанного своим успехом только себе и с самого начала своей карьеры (то есть с четырнадцати лет) находящаяся in control. По крайней мере, она есть инкарнация мифа о такой независимости. Недавно такое было сложно даже представить: ровно за месяц до выхода альбома Happier Than Ever – 30 июня 2021 года Верховный суд Лос-Анджелеса сохранил за отцом Бритни Спирс, тоже некогда большой teenage star, право опекунства, дающее ему полный контроль над ее жизнью, доходами и собственностью. Трудно представить себе более резкий контраст, чем между self-made Айлиш и подконтрольной Спирс, хотя их разделяет всего лишь поколение.

Полстолетия поп- и рок-звезды существовали как commodity, расходник для индустрии, с одного конца которой пронырливые продюсеры, а с другого – жаждущие зрелищ фанаты. Главные пункты музыкальной теогонии: снисходительный миф про «Клуб 27», цеховую привычку «не вмешиваться» (повторяющаяся строчка в некрологах – was *found* dead), представление о том, что депрессии, зависимости, социальная изоляция – это

обычная и справедливая цена, которую художник вынужден платить за право считаться художником, за «вдохновение», которое суть «боль, переплавленная в творчество». Как советский герой встречался с родиной только через физический подвиг, страдания и смерть, так музыкант якобы должен принести себя в жертву во имя коллекционных винилов, лайвов на Glastonbury и *великого мифа*. И денег – распоряжаются которыми, впрочем, все равно другие.

Биография Айлиш – это вывернутая наизнанку биография Спирс, то есть дезактивированный миф про рок-звезду как вечную жертву. Вместо расчетливого отца-опекуна, как у Спирс, – либеральные родители, создавшие для Билли и ее брата Финнеаса нечто вроде утопической коммуны художников (среди правил дома: можно проигнорировать отбой, если занимаешься музыкой). Отец Айлиш не распоряжается ее финансами. Он занимается монтажом осветительной аппаратуры во время ее концертов. Он получает официальную зарплату.

Биографии Айлиш и Спирс можно сравнивать бесконечно и отмерять контраст по линейке: вот как все может круто измениться за двадцать лет. Чтобы вырастить звезду в 1990-х, родителям нужно было таскать ребенка по бесконечным конкурсам, чтобы – вдруг повезет – там его заметил влиятельный продюсер и взял к себе под крыло. В нулевые путь к славе прокладывали через «фабрики» American Idol или Voice, хотя по сути это всего лишь еще один способ найти себе покровителя-продюсера. Шоу-бизнес, особенно детский, до недавнего времени фактически существовал по законам крепостного театра. За двадцать лет система производства и дистрибуции музыки радикальным образом изменилась и подорвала прежнюю монополию продюсеров. Они всё еще выискивают талантливых детей, только теперь не на конкурсах талантов, а в SoundCloud, куда каждый может выложить трек. Но главное – теперь они не приобретают эксклюзивное право на распоряжение душой и телом артиста, а просто предлагают ему свои услуги. Получают зарплату. В переговорных, где артисты подписывают контракты с лейблами, распределение власти тоже совсем другое: артиста больше нельзя шантажировать, потому что он, в конце концов, вполне может работать без лейбла.

Billy is the new Jesus

Билли всего девятнадцать лет, при этом ее состояние оценивается в шесть миллионов долларов. Неудивительно, что она стала иконой зумеров (и всем, кто им завидует). Оказывается, можно делать то, что хочешь, и зарабатывать. Можно не вписываться ни в один конвенциональный стандарт и рвать чарты. Можно быть девочкой-фанаткой (Айлиш была обсессивно увлечена Джастином Бибером, из-за чего мать даже хотела отправить ее в терапию), а потом самой стать девочкой-звездой, бросающей в толпу бутылку воды со словами «Держите. Я только что от нее отпила».

История Айлиш эмблематична: никогда больше не будет Бритни Спирс, лишенной права распоряжаться своей жизнью. Никогда не повторится история Айка и Тины Тёрнер. Или Аланис Морисетт, которую в пятнадцать лет изнасиловали несколько мужчин. Или певицы Kesha, безуспешно судившейся с продюсером Dr. Luke (Тейлор Свифт как-то послала ей 250 тысяч долларов на адвоката: сестринство как оно есть). Вся власть – артистам.

Биография Айлиш, очевидно, была сформирована в том числе под влиянием оптики the new left. Кажется, что вера в Билли, радость за ее такой справедливый, закономерный, безоговорочный успех – это эмоциональный ответ на наш angst времен неолиберальной экономики. В эпоху тотальной прекаризации труда очень хочется надеяться, что можно записать альбом в спальне и он получит «Грэмми». Что можно войти в индустрию на своих правилах. И что устами тинейджера, когда-то замученного (Спирс и другие), а теперь вернувшегося в образе независимой, сильной Айлиш, глаголет истина. Она посылает в толпу эгалитаристский месседж, и он встречает благодатную почву: мир как раз отчаянно борется с экономическим кризисом и занят милленаристской сверхзадачей – восстановлением социальной справедливости.

Билли Айлиш

A Star Is Born

Это все очень по-голливудски, но не стоит забывать, что история успеха Айлиш гораздо сложнее, чем ее миф. Да, первый хит Ocean Eyes был записан просто так – для учителя хореографии, чтобы было на какую музыку ставить танец (до серьезной травмы, полученной в тринадцать лет, Айлиш профессионально занималась танцами). После феноменального успеха Ocean Eyes последовали месяцы и годы кропотливой работы в той самой домашней студии. Там записывался первый альбом When We All Fall Asleep, правда, сводился он уже на профессиональной аппаратуре. В семье О'Коннелов Билли не единственный вундеркинд: дорогу к «Грэмми» первым стал прокладывать Финнеас – брат и соавтор, который с пятнадцати лет атаковал электронные ящики

продюсеров письмами со своими демо-записями. Ocean Eyes он, кстати, тоже изначально написал для себя. При всей очевидной гениальности Финнеаса как продюсера их с сестрой артистическая харизма несопоставима. Сольную карьеру Финнеаса нельзя назвать несостоявшейся, но количество прослушиваний и подписчиков Финнеаса и Билли Айлиш на любой платформе отличается кратно, в восемь-десять раз. Когда люди слышат «Финнеас», они сначала думают «Билли».

В какой-то степени Финнеас – это перевертыш прежнего образа продюсера, который выжимал артиста до корки, чтобы удовлетворить свои амбиции – творческие, финансовые, сексуальные. В случае Билли Айлиш все наоборот: в какой-то степени брат принес себя, продюсера, в жертву, поставив карьеру сестры на первое место и подарив ей фирменный саунд, который всегда будет ассоциироваться прежде всего с ее музыкой.

Gifted is the new sexy

В эпоху минимального порога входа стало невероятно сложно потреблять контент: его сейчас производят все. Усвоить его в полном объеме невозможно, а тем более вычленить из этого массива что-то сто́ящее. Частично кураторские функции пытаются взять на себя стриминговые платформы: с помощью нейросетей они изучают, какая именно музыка вам нравится, и предлагают персонализированные плейлисты. Получается так себе, и по очень простой причине: алгоритм не отличает хорошую музыку от плохой. И никогда не научится. То есть музыка стремительно обесценивается – можно ли как-то этот процесс остановить?

Вернемся к истории про «альбом, записанный в спальне». Главная причина успеха Билли Айлиш – это, прозаично, ее талант. Логично, что на этом никогда не делается акцент: иначе эгалитарный месседж превратится в элитарный. Так или иначе, чтобы написать музыку к фильму про Джеймса Бонда за три часа в трейлере, нужно быть высочайшего класса профессионалом. Когда Бритни Спирс (которая, кстати, задорно танцевала под Bad Guy в Instagram) будет освобождена[1], а с ней и тысячи других пострадавших артистов; когда индустрия станет более человечной и справедливой, нам снова придется пересмотреть критерии качества музыки. Можно предположить (и очень хочется в это верить), что талант выйдет на первое место. Благо эпоха больших раскрученных артистов прошла, как и эпоха теле- и радиоэфиров, которые позволяли с помощью необходимого количества ротаций продать музыку любого пошиба. Потребитель становится умнее, ему уже мало чартов и тематических плейлистов. Благодаря всеядным стримингам происходит ползучая демократизация: кураторские функции переходят от продюсеров к слушателям. А Билли – предтеча предстоящей глобальной ревизии больших звезд, а также возросших требований к музыкантам: мало быть просто певицей, нужно еще и продюсировать, и самой писать музыку.

1. Суд отстранил отца Бритни Спирс от опеки над ней и постановил назначить ему временную замену. – *Прим. ред.*

Новая педагогика

Биография Айлиш наталкивает на мысль о том, что требования возросли не только к самим артистам. Родители Финнеаса и Билли, Мэгги Бэйрд и Патрик О'Коннелл, – актеры, всю жизнь живущие paycheck to paycheck. Проходные роли да подработки: часто Патрик, глава семьи, возвращался с актерской смены, а потом шел делать в чьем-то доме ремонт в качестве простого рабочего. Решив завести детей, и Мэгги, и Патрик отказались от большой актерской мечты. Но это совсем не тот случай, когда авантюристы остепенились и превратились в рассудительных мещан с накопительным счетом в банке. Нет, они не стали строить благополучную предсказуемую жизнь в субурбии, но превратили свой дом в круглосуточно работающий арт-лагерь. Дети не ходили в школу, а получали образование на дому – занимались только тем, что им по-настоящему интересно. Учились рисовать и танцевать, играть на музыкальных инструментах. В захламленном доме, где яблоку негде упасть, было аж три рояля. Домашние посиделки напоминали выпускной в театральном училище. Свобода творчества как основной педагогический постулат. Удивительная история, учитывая, что она произошла в Америке XXI века в небогатой семье, потерявшей половину своих и без того скромных накоплений во время экономического кризиса 2008 года.

Миллионы девочек по всему миру вдохновляются Билли, копируют ее манеры и стиль одежды. Интересно, найдутся ли взрослые, которые решат копировать такой стиль родительства? Если Иисус Христос – суперзвезда, то наверняка должно быть много желающих на роль Богородицы. ◆

Нина Цыркун

ПОРОГ ОТСЕЧЕНИЯ

«Не время умирать»
No Time to Die
Авторы сценария Роберт Уэйд, Кэри Дзёдзи Фукунага, Фиби Уоллер-Бридж
Режиссер Кэри Дзёдзи Фукунага
Оператор Линус Сандгрен
Художник Марк Тилдесли
Композитор Ханс Циммер
В ролях: Дэниел Крейг, Леа Сейду, Рами Малек, Лашана Линч, Бен Уишоу, Наоми Хэррис, Билли Магнуссен, Ана де Армас, Кристоф Вальц, Рэйф Файнс и другие
Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Universal Pictures, Eon Productions
Великобритания – США
2021

После окончания второй мировой войны Британии предстояло переосмыслить свою национальную идентичность в контексте деколонизации и уменьшения ее собственной роли в глобальном мире. Когда победоносная война обернулась для Британии потерей заморских территорий и к тысячам вернувшихся с войны неприкаянных ветеранов прибавилась армия вчерашних майоров и полковников колониальной службы, воспетых Киплингом и типизированных Агатой Кристи, на развалинах империи родился Джеймс Бонд. Сотрудник военно-морской разведки Ян Флеминг сам был из тех, кому тоже нужно было утешение и уверение в том, что его личное достоинство и достоинство нации по-прежнему на высоте. И он придумал героя, которого хотел видеть универсальным шпионом.

В качестве одной из компенсаторных подпорок для поддержания психического здоровья нации возник феномен «новой маскулинности», своеобразно окрасившийся паранойей «холодной войны», которая была по сути дела «шпионской войной», и газеты пестрели сообщениями о захваченных в разных уголках света советских или американских шпионах. И если поначалу сообщалось лишь о разоблачениях шпионской деятельности, то почти десятилетний скандал с «исчезновением» работавших на советскую разведку членов Кембриджской пятерки Бёрджесса и Маклейна (на самом деле бегством в СССР) повлек комментарии по поводу их сексуальной ориентации. Все это разогревало аппетит массовой публики к темам шпионажа.

Джеймс Бонд сравнивал себя на страницах «Голдфингера» со святым Георгием, солдатом и образцом рыцарства, патроном Англии. А между тем в экранной версии он сразу же приобрел характер фигуры мирового

масштаба по голливудскому образцу. Да и как могло быть иначе? Именно американский продюсер Альберт Брокколи решил снимать кино с этим героем, пользуясь привилегиями, которые британское правительство предоставляло компаниям, работавшим в Великобритании с британскими съемочными группами и, конечно, актерами. Поскольку права на экранизацию сочинений Флеминга уже принадлежали канадцу Гарри Зальцману, энтузиасты будущей бондианы создали компанию EON Productions, на счету которой все двадцать пять фильмов, включая «Не время умирать». В ноябре 1963 года Джон Кеннеди, перед тем как отправиться навстречу своей гибели в Даллас, посмотрел «Из России с любовью» и сказал, что хотел бы видеть Джеймса Бонда в своей команде. Это не могло не прибавить ему симпатии по обе стороны океана. Экранный Бонд становится глобальным феноменом.

Атрибуты Бонда – элегантная одежда, сигареты, дорогие автомобили, алкоголь и много денег, гарантирующих успех. Предпочтение отдается британским маркам, а водкатини – знак адаптивности британской культуры к мировой. Все это выглядело довольно картинно, и соратник и соперник Флеминга по писательскому цеху Джон Ле Карре презрительно отзывался о нем так: «Бонд не более чем мужская фантазия». Однако именно таким он был нужен публике – фантазия о маскулинности и культурная икона. Флеминг избегал подробного описания его внешности, чтобы сделать идеалом для любого. Подростки и молодые мужчины хотели стать похожими на Бонда, женщины мечтали о таком партнере.

Подружки Бонда с модельной внешностью, начиная с модельной Урсулы Андресс, выходившей из моря в бикини в «Докторе Ноу», – всегда только объекты. Эмоциональная слабина по отношению к ним смертельно опасна. В случае с Веспер Линд – для нее, в случае с Мадлен Суонн – для него самого. В фильме «Не время умирать» ушедший на покой Бонд отправляется на кладбище, чтобы посетить могилу Веспер Линд – той самой женщины, ради которой в «Казино “Рояль”» он хотел оставить службу и которая погибла на пороге их бракосочетания. Тут надгробие Линд взрывается, а самого Бонда начинают преследовать люди СПЕКТРа. (Кстати, Ян Флеминг, придумывая эту группировку, ориентировался на существовавшие в то время террористические организации, но старался сделать свою злодейскую команду не похожей ни на одну из существующих, по возможности придав ей аполитичный характер.)

Шпионы – это еще особая каста, связанная узами товарищества, а потому самая болезненная тема для них (не считая, конечно, неблагодарности родины-матери и бюрократизма начальства, да это не обсуждается) – предательство. Ян Флеминг, может, и умер-то в 1963 году от инфаркта потому, что не выдержал разоблачения хорошо знакомой ему Кембриджской пятерки. Не случайно М (Джуди Денч) как-то сказала: «Как я скучаю по “холодной войне”!» Это не значит, что она такая кровожадная. Просто в те времена ясно было, где друзья, где враги, а с уходом

в прошлое СССР и разрушением Берлинской стены все перемешалось и друг мог оказаться вдруг совсем не другом. Бонд в «Координатах “Скайфолл”» болезненно реагирует на прозвучавшее из уст чужого человека слово «Скайфолл» – название его родового поместья. Там лежат в земле его погибшие (как у будущего Бэтмена) родители, и мальчик Джеймс (как будущий Бэтмен) после их смерти спустился в подземный лабиринт замка, будто в пещеру, выдолбленную в горной породе, и вышел оттуда уверенным в себе мужчиной, в одиночестве пройдя инициацию как истинный культурный герой. Как почти сакральная личность, чье хобби, как он сам сформулировал, «воскресать».

Очень удачно выразился Дэниел Крейг: «Бонд всегда такой, какой нужен». Речь не о конъюнктуре, речь о миссии. Бонд даже может предвосхищать или (кто знает) провоцировать события – как, например, случилось с «Лицензией на убийство». Не успела эта история про то, как Бонд расправился с циничным колумбийским негодяем-наркобароном, выйти на экраны, как в декабре того же 1989 года США организовали свержение панамского диктатора и наркобарона Норьеги.

Между тем время перемен грозило низвержением Джеймса Бонда с олимпа культового героя; он начинал превращаться в комическую фигуру. В 1997 году Майк Майерс спародировал его в комедии Джея Роуча «Остин Пауэрс: Человек-загадка международного масштаба». Это было прямо-таки смерти подобно. Но опасность уже была прочувствована создателями бондианы. В «Золотом глазе» (1995) Мартина Кэмпбелла Бонд сотрудничает с русскими в борьбе против террористов и проезжает на танке по Петербургу, а начальником над Бондом поставили женщину. Кавалерственная дама Джуди Денч воплотила в образе М феминистский идеал – немолодая, несексапильная, полноватая, неброско одетая деловая женщина. Рухнул последний бастион патриархального мира. Только в бондовском мире все еще было преимущественно по старинке: пол сильный и слабый, мужчины играют в военные игры, женщины украшают мир мужчины. Этот мир был поделен не только на злодеев и доблестных защитников человеческих ценностей, но и на ясно выраженных половых партнеров со всеми присущими им от века ролями. Подружки Бонда, по мере сил помогавшие ему на службе Ее Величеству, гибли одна за другой, но с улыбкой счастья на устах. А те, что выступали на стороне противника, тоже оказывались бессильными против чар героя в смокинге или купальном халате. Но вот женщины-жертвы, равно как и податливые контрагенты, отошли в прошлое. Последней к их легиону примкнула Пэрис (Тери Хэтчер) из восемнадцатого фильма «Завтра не умрет никогда» 1997 года. Но Пэрис не случайно материализуется из некоего условного прошлого агента 007. Ее светлый образ – возлюбленной, жертвующей жизнью ради того, чтобы мужчина исполнил свой профессионально-ролевой долг, – есть прощальный привет золотому веку гендерной четкости. И там же Мишель Йео, китаянка, дебютировавшая на экране в паре с Джеки Чаном, овладевшая искусством кунфу, которая стала не просто подружкой, а равноправной партнершей Бонда. Хотя,

конечно, фильм Роджера Споттисвуда заканчивается поцелуем – искусственное дыхание, которое Бонд делает тонущей Вэй Лин, плавно переходит в любовное лобзание. Это последняя уступка жанру.

Первые бондовские фильмы, снимавшиеся в эпоху «холодной войны», снимались всерьез и были даже слегка мрачноваты. Когда в мире потеплело, бондовский сериал стал делаться все более ироничным. Пирс Броснан, Бонд с 1995 по 2002 год, слишком всерьез отождествился со своим героем и превратил его в абсолютно знаковую фигуру – на радость спонсорам, потому что теперь важен не сам Бонд, а то, что он рекламирует (или популяризирует). Он – чистая функция, персонаж без цвета и запаха. Страшно сказать, ему, похоже, уже чуждо все человеческое. И он, как некогда утомившийся от любовных подвигов Дон Жуан, тянет лямку, делая вид, что его все так же волнуют интересы королевы и женские прелести.

Нам уже не жаль, что его переигрывают женщины, свидетельствуя о надвигающейся эпохе матриархата. И что, в свою очередь, предвещало закат традиционного Бонда. Идею создать «более феминистскую версию» в фильме «Не время умирать» (2021) предложили режиссер Кэри Дзёдзи Фукунага и продюсер Барбара Брокколи, которая призвала режиссера привлечь к работе над этой картиной женщину-сценариста Фиби Уоллер-Бридж. Фукунага полагает, что женоненавистничество, встречавшееся в предыдущих фильмах о Бонде, таких как «Голдфингер» Гая Хэмилтона, «сегодня не прокатит» и что как персонажу Бонду придется научиться работать со своими коллегами женского пола. (Что, как отмечалось выше, уже начинало реализовываться.) Это означает, что женщины перестают служить сексуальными объектами и мир вокруг него должен измениться. Так что решить женский вопрос – мало.

В «Координатах “Скайфолл”» есть эмблематичный эпизод. Раненая М (Джуди Денч) на руках Бонда. Это буквальная иконографии пьеты – оплакивание Христа, только действующие лица поменялись местами. Плакать надо над той, кто является и символом матери-королевы, и олицетворением Британии. Картинка читается просто: родина-мать в опасности, она жива, пока пребывает в столь надежных руках, но ведь всему свой час. И вот Джеймс Бонд (Дэниел Крейг) рыдает над телом отошедшей в мир иной М, в которой нельзя было не распознать материнскую участливость. Камера отъезжает от его сгорбившейся фигуры на развалинах родового гнезда. И отныне его начальником становится М-мужчина (Рэйф Файнс), словно нарывающийся на пробуждение в Джеймсе эдипового комплекса.

Бонд в исполнении Дэниела Крейга становится более противоречивой фигурой: улыбка завзятого плейбоя контрастирует с хаосом внутри; это самый импульсивный, подчас необузданно резкий и более чувствительный, даже романтичный Бонд. Фукунаге, который нащупал уязвимость в этом сдержанно неприступном герое, удалось сбалансировать эксцессы его характера с общими правилами франшизы. Джеймсу наконец удалось покончить с тем, кто ускользал от него из

фильма в фильм, – Эрнстом Ставро Блофелдом (Кристоф Вальц). И сделал он это, мягко говоря, не вполне по-джентльменски (иначе то была бы просто уступка условностям жанра) и слишком быстро – зря только актеру накладывали столь сложный грим. В финале Фукунага более сакраментально вышел за рамки бондовского канона. Когда зритель, наблюдая сцену прощания Джеймса с Мадлен и ребенком, с ужасом ждет, что вот сейчас по этому морщинистому, без грима лицу – подчеркивается возраст не актера, бывали и постарше Крейга, а героя – покатится скупая мужская слеза, это уже чересчур. (Впрочем, в первом прощании с Мадлен, когда он, подозревая ее в предательстве и не давая шанса объясниться, сажает подругу на поезд, эпизод вообще напоминает комедию положений.) Леа Сейду в роли Мадлен с ее несколько тяжеловесной красотой и в скромном платье совсем не похожа на первую избранницу Бонда – изысканную, утонченную Еву Грин; тоже дань времени.

Формула франшизы все же в целом соблюдается. Захватывающие сцены погонь и поединков, волшебно снятые Линусом Сандгреном живописные локации заледенелой Норвегии или живописной Ямайки присутствуют в полной мере. Стекла фирменного бондовского Aston Martin DB5 снова выдерживают град пуль, а знающий об их непробиваемости Джеймс невозмутимо сидит за рулем; застегнутые на все пуговицы костюмы от Тома Форда в боевых эпизодах покрываются пятнами грязи или ландшафтной пылью, но держат форму. Но все же главное, что должны были сделать создатели фильма, – подготовить неминуемый уход Джеймса Бонда. «Скайфолл» и СПЕКТР того же Мендеса несли на себе отпечаток настроений, вызванных делами Джулиана Ассанжа и Эдварда Сноудена; так сказать, темой предателя и героя. Дэниел Крейг стал выразителем этих настроений, человеком своего времени. Шпион, как писал Мераб Мамардашвили, – это внутренний эмигрант: он живет вместе со всеми, все видит, за всем наблюдает, а при этом сам по себе, всем чужой. В сущности, идеальный выразитель островного сознания, свойственного британцам и кодифицированного в образах шотландского боцмана Селькирка aka Робинзона Крузо или англо-ирландца Лоуренса Аравийского.

Тем временем Британия опять переживает сложные времена: только проклюнулась новая «холодная война», обещающая ясность в раскладе сил, как грянули новые осложнения – брексит, родившийся, думаю я, не без подспудного влияния этого типа сознания. Родная Бонду Шотландия грозит остаться в Евросоюзе, распростившись с Великобританией. Так что двадцать пятый фильм бондианы создавался в ситуации неуверенности, которая не могла не отразиться на настроении картины. Это прежде всего означает шаткость положения самого Бонда. Сначала об этом уклончиво говорит ему американский друг-коллега из ЦРУ Феликс Лейтер (Джеффри Райт): «Разведка теперь не всем управляет». Потом напрямик заявляет М: «Ты бесполезен!» И, наконец, то же самое бросает ему в лицо главный враг – Люцифер Сафин (Рами Малек): «Ты больше

не нужен!» Но время умирать еще не пришло: «Нет, я нужен, пока в мире есть такие, как ты», – парирует Бонд.

И он по просьбе Феликса пытается выйти на биолога Вальдо Обручева, изобретателя нового химического вещества «Геракл». Сам-то Обручев заявляет, что не хотел делать оружие массового поражения, но «Геракл» попал в руки Сафина, намеревающегося уничтожить всю организацию СПЕКТР, а после и весь мир. Инъекция этого вещества, включающего наноботы, убивающие в организме человека ДНК, способна заразить сразу всех, кто обладает либо этой, либо сходной ДНК, и масштабы ее действия могут быть чудовищными. Между прочим, Обручев – фамилия русская, но он перебежчик (как и его ассистентка Светлана), так что нас там не было. Ми-6 вынуждена помогать Бонду, но ему придаются две девушки – сексапильная и комичная Палома (Ана де Армас) и бравая, эффективная в своих действиях Номи (Лашана Линч), которой присвоен номер 007. Номи, впрочем, не претендует на то, чтобы занять место Бонда («Это ведь только цифры»). И он послушно уживается в этом тандеме, не пытаясь занять главенствующую роль. Так что с женским вопросом в общем виде разобрались, причем в буквальном смысле полюбовно.

И все же как насчет ухода Джеймса Бонда? Конечно, он не может исчезнуть совсем, народ, что называется, не простит. Другое дело, что образ спецагента в смокинге и с пистолетом, выразителя «новой маскулинности», которая развеялась как дым, выглядит сегодня довольно архаично. «Мы делали фильм в условиях асимметричной войны», – заметил Фукунага. Не знаю, что имеется в виду под термином «асимметричная война», но о гибридной говорят сейчас на все голоса. А она в первую очередь ведется с помощью новых компьютерных технологий. Не случайно с Бондом в последнем фильме все теснее сотрудничают поднаторевшие в них молодые ребята – Кью (Бен Уишоу) и мисс Манипенни (Наоми Хэррис). Будущее, скорее всего, за ними. К тому же у Бонда дочь подрастает. Барбара Брокколи не видит пока возможности заменить в роли Бонда мужчину на женщину, но это пока…

Так или иначе плавающая идентичность Джеймса Бонда означает лишь, что Бонд – это Бонд независимо от реинкарнации. Он мифическая фигура, идентифицируемая лишь с самим собой и остающаяся неуловимой; меняющееся означающее, окрашиваемое признаками времени, подверженное идеологическим, социальным, культурным инскрипциям и особенностям актерских материальных воплощений. Мобильность этих референций не позволяет укоренить Бонда как героя в некоем стабильном контексте, придать ему раз и навсегда утвердившееся «историческое» значение. Следовательно, интертекстуальные составляющие служат детерминаторами, реорганизующими процесс его существования и открывающими потенциально бесконечную перспективу реформации.

Как бы то ни было, в финальных титрах значится: «Джеймс Бонд вернется». ◆

SUMMARY

Andrey Kartashov
Stop looking at me
Review of Leos Carax' ANNETTE (France – Belgium – Germany – USA – Japan – Mexico – Switzerland).Lev Gankin
(Not) seriously
Sparks in cinema.

Anna Strelchuk
Body as revolution
Review of Julia Ducournau's TITANE (France – Belgium).

Zara Abdullaeva
Starring
Review of Ryusuke Hamaguchi's DORAIBU MAI KA (Japan).

Ryusuke Hamaguchi:
"Life is a casual suicide"
Conversed by Zninaida Pronchenko.

Nina Tsyrkun
To dive into anabiosis
Review of Kirill Serebrennikov's PETROV's FLU (Russia – France – Switzerland – Germany).

Elena Plakhova
Finnish soul's darkness
Review of Juho Kuosmanen's COMPARTMENT NUMBER SIX (Finland – Estonia – Russia – Germany).

Zinaida Pronchenko
Doubt
Review of Asghar Farhadi's GHAHREMAN (France – Iran).

Igor Sukmanov
Crying in desert
Review of Nadav Lapid's HA'BERECH (France – Israel – Germany).

Anton Dolin
Concrete music
Review of Apichatpong Weerasethakul's MEMORIA (Columbia – Tailand – France – Germany – Mexico – Katar –Gr. Britain – China – Switzerland).

Apichatpong Weerasethakul:
"When people are sleeping at my films I consider it a compliment"
Conversed by Anton Dolin.

Larisa Malyukova
Poem of Ecstasy
Review of Paul Verhoeven's BENEDETTA (France – Netherlands).

Andrey Plakhov
Painless
Review of François Ozon's TOUT S'EST BIEN PASSÉ (France).

Zinaida Pronchenko
Madam Hexogen
Review of Bruno Dumont's FRANCE (France – Germany – Italy – Belgium).

Ildikó Enyedi
Pandora's box
On Ildikó Enyedi's A FELESÉGEM TÖRTÉNETE. Conversed by Anton Dolin.

Egor Belikov
Monument to monument
Review of Wes Anderson's THE FRENCH DISPATCH (USA – Germany).

Evgeny Gusyatinsky
Autonomy
Review of Kira Kovalenko's UNCLENCHING THE FISTS (Russia).

Maxim Seleznev
After cinema
Review of Kogonada's AFTER YANG (USA).

Anjelica Artyukh
Body language
Review of Eli Grapp's OLGA (France – Switzerland – Ukraine).

Elena Stishova
Preplot
Review of Alexey German-jr's CASE (Russia).

Alexandra Persheeva
Art of workaround
What is videoart?

Masha Dantsis
Film yourself
Feminist videoart.

Dmitry Frolov
Kaleidoscopic vision in dream world
Immersive cinema, videoart and hyperreality.

Tatyana Fadeeva
Mediaart: vector towards enlargement
Expanse of feeling – enactive cinema, body modifications, VR.

Maxim Seleznev
Image discernment
Videoart methods in the context of criminalistic detection.

Anna Krasnoslobodtseva
And my marmot
Russian videoart waiting for reality.

Maxim Seleznev – Olga Shishko – Dmitry Mamulia
Time occurs long
Betwixt videoart and "slow cinema".

Inna Kushnaryova
Double-exit courtyard
TOUT UNE NUIT by Chantal Akerman: mutations of ballet and cinema.

Evgenia Suslova
Gravity of death
Mikhail Maximov: cross-medial art.

Evgeny Maizel
Vanguard 2.0
On Anna Tsyrlina's WEAVE.

Pavel Arsenyev
Soft is a new media
Lev Manovich: "Theories of soft-culture".

Anton Fomochkin
James Bond. Portrayal in six faces
Bonds' gallery.

Olga Brileva, Arseny Brilev
The most boring superspy
On agent 007.

Pyotr Kartsev
Rose is a rose
From the author to the protagonist of bondiana.

Anna Zakrevskaya
Harry Palmer and the deathly hallows
Harry Palmer as an antipode of James Bond.

Anna Filippova
Girl – ether
Billie Eilish – triumph of genius over industry laws.

Nina Tsyrkun
Cuttoff threshold
Review of Cary Joji Fukunaga's NO TIME TO DIE (Gr Britain – USA).

ИСКУССТВО КИНО

ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

ИК90

9/10 2021

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Фонд развития и поддержки социально-культурных проектов

Компании «СТС Медиа»

главный редактор Антон Долин
заместитель главного редактора Зара Абдуллаева
исполнительный директор Владимир Кочарян
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун, Евгений Гусятинский, Евгений Майзель
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
бухгалтер Мария Григорьева
секретарь редакции Елена Конашкова

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Зинаида Пронченко
редакторы сайта kinoart.ru Андрей Карташов, Максим Селезнёв
редактор соцсетей Михаил Моркин

куратор спецпроектов Анна Закревская
креативный продюсер Светлана Матюшина
менеджер проектов Галина Юскина
куратор исторических проектов Наталья Рябчикова
продюсер издательских проектов Станислав Дединский

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

АДРЕС РЕДАКЦИИ

119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 553
Телефон *(499)* 248 28 22
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 09.10.2021. Подп. к печати 01.11.2021
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная. 272 с.

Тираж 3000 экз.
Заказ
Отпечатано в ФГУП «Издательство «Наука»
(Типография «Наука»)
121099, Москва, Шубинский пер., 6

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22

© Журнал «Искусство кино», 2021

16+

ISSN 0130–6405

0+

v-a-c.org

реклама

Санта-Барбара

рис.1–1.2

Живая скульптура Рагнара Кьяртанссона

4 дек 2021 → 13 мар 2022

Сезон 1.
Санта-Барбара
Как не поддаться колонизации?

Дом культуры «ГЭС-2»
Москва, Болотная набережная, 15

ГЭС-2

Джеймс Бонд
выходит на пенсию_211–267